

كلمة أولى

رعاية جاري

حين تتعقد الأمور، تكفييني حفنة من الكتب الجيدة، لأخرج من التجربة جديدة وندية. أجمع ما أحبه منها، ما كنت قرأته واستحوذ عليّ، أراكها أمامي على "الكوموند" وأندس في فراشي أبتمس للغبطة الآتية وللإضاءة المضبوطة ولألعة الليل، ثم أتقدم في السطور كفيلق من الغيلة، مكتسحة كل ما يعترض سبيلي.

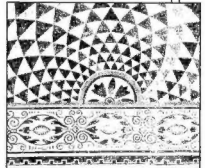
لا تغيرني القراءة جوهرياً فحسب، تغير شكلي أيضاً. أرى بأم عيني ما تفعله القراءة في الكتاب الجديد يُجملني. بإمكان القراءة أن تغويني كلياً، ترش لياليّ بالنجوم، ولا تكون النهارات أقلّ إنزالاً. قراءتي موجهة. توجعني فعلاً. أقرأ حتى أحشاء الكتاب. أقرأ أكثر مما يفعل أي إنسان آخر. أقرأ بسرعة، وأقرأ بلطف ولا أتحدث عن كتاب أحببته أمام أحد، وكلما أحببت ما أقرأ، تتنامى رغبتني في كتابه. رغبتني على أشدها في إدوار سعيد، صالحني معه "خارج المكان". رغبتني في كوابلاني في "الجماليات النائمات"، رغبتني في جان جيتيه في "يوميات لص هارمان هسه" في "ذئب البوادي" رغبتني في ناباكوف في "كوليتا" ورغبات في كتاب أصدقاء، سوف لن تشفع لي رغبتني إليهم، في تدوين أسمائهم. في العادة، لست شغوفة إلى هذه الدرجة، فقط ضعيفة حيال الكتب أزهر بها ومولعة بكلماتها وكتابتها. أشعر بنشوة همجية حين أقع على كتاب جيد، وأعقد اتحاداً عميقاً بكتابته، رهيفاً، وداشماً. أشد دواماً من أي اتحاد شخصي. هناك ثناءاتي التي تصاحب القراءة، أطلقها بصوتي المثرثر المنفعل، كلما تأخذني الكلمات: أه، كم أنت جميل - أقول للكاتب - أريد أن أحضنك، أن أقول لك إنك مبدع حقيق، مخلوق رائع وحساس.

لا تخرجني مهمماتي المستحسنة، إنه العزاج المتأمل مرة أخرى. إنها الثقة التامة في الكلمة وفي أثرها عليّ، أنا الشاهدة المسحورة بعيني الضمختين، ولا أريد من الكتب إلا ما يعليني. أرفع الوسادة التي تكون قد غرقت بفعل نزاهاتي الروحية. أربت على الخوة في موضع رأسي، أدسه ثانية وأستأنف العالم.

كتابي لا ينهاون أبداً. لا يكفون عن إبداء الحنوّ وإظهار الرقة والتعاطف المؤثر، إنهم مهووسون أيضاً، وينزفون من جروح خفية. إنهم عاشقون محترفون منذ الأزل. إنهم كتاب راعون لا يعيشون في الخجل ولا يستسلمون لنقص العالم المتروك بالآلم. كلماتهم هنا في كتبهم، تقطر عصيرها الخاص، وتصنع بيديها حياتها، وحياتي أنا التي أقرأ الكلمات فلا أعود أفكر بموتي كذات منفصلة، فهذا كتابي وصاحبي، ونحن معاً منفردان ومتصلان (...)

الجمال الرقيق والجمال الصلب في التطور المؤلم للكلمات وفي الصلات الوشيجة التي تتنامى بيني وبين الكاتب الذي يصفح لي في السطور غاية شغفه، ويودعني مغزاه، الكد الشجاع والإلهام المندفع. ألمس الأوراق في السعادة العنيفة لملمسها، كما لو أربت على يد الكاتب، صلتني بعالم الحواس التي تنهض ثانية، وبالمعالجة الناعمة للحياة التي تهزب بأطراد منا جميعاً.

مثل هذه القراءات تثيرني إلى آخر مدى، وتغجّرني بالرغبة في الكتابة، وبدعوة صديقي الكاتب إليّ، إلى التجوّل معاً في صروحي الشخصية وفي مساراتي الكثيرة، في نوافذي وحجارتني وحيزي وبذرتي وشجرتي. أكتب أنا أيضاً، أكافئه، وأدعوه إلى وليمة كلماتي.



في الإخراج رغبة بالتحرر من ضرورة خدمة الإبداع تولي المخرج سلطة العرض

محمد سيف

عشر سجلت نوعاً من القطيعة بين ما هو شعري وبين هذا الذي صار يظهر ويتطور شيئاً فشيئاً ككتابة ركيحة مستقلة كلياً. وبهذه الطريقة تفجرت تأملات حول شمولية ظاهرة التطبيق المسرحي التي قادت بدورها إلى تغييرات على مستوى لعب الممثلين، وفكرة تحويل الفضاء، وعلى طريقة مساءلة النص الدرامي بطريقة جديدة لا تلتزم بالضرورة بالذهنية التي يتأسس على أساسها النص من قبل المؤلف. وهكذا ظهر المخرج، وصار يلعب دور الشخصية الرئيسية والمركزية في المسرح الحديث.

ومن أهم الفرق المسرحية الأولى التي أكدت على أهمية المخرج هي جماعة ميننجن، التي أسسها جورج الثاني دوق ساكس ميننجن في عام 1874. لقد وضع هذا الدوق ولأول مرة ممثلين داخل ديكور يتلاءم مع فكرة النص والحدث، وبهذه الطريقة استطاع أن يحلم أو بالأحرى يقضي على تلك الخلفيات المبهرة التي كان يتبخر أمامها الممثلون وهم يستعرضون أنفسهم. مثلما استخدم الدرجات والمصاطب التي جعلت الحدث يتحرك على أكثر من مستوى واحد. وأكد على ضرورة انسجام الحركات والإيماءات مع بيئة ومناخ وتاريخية النص المسرحي. ولقد انتبه كل من ستانسلافسكي في روسيا وأنطوان في فرنسا إلى اهتمامه بالمشاهد الجماعية وحرصه الكبير على تفاصيلها وخصائصها.

● أنطوان وستانسلافسكي

بحث أندري أنطوان الفرنسي وستانسلافسكي الروسي من خلال التطبيق والتفسير عن طريقة يخلصان فيها الممثل من الأداء الذي كان يقتصر إلى الأصلية، إن صح التعبير، وأن يحلا مكانه طريقة طبيعية تجعل الممثل يكون أكثر إخلاصاً مع الدور ومع نفسه.

وعندما أنشأ أنطوان فرقة المسرح الحر في باريس عام 1887، عمل على تطوير أفكار جورج الثاني دوق ساكس ميننجن التي كانت تدعو إلى خلق وحدة في الأسلوب والتفسير، وإلى أهمية الرؤية المنظرية للعرض في كليته، وهذا لا يمكن أن يتم ما لم يتوفر المخرج القاش. هذا بالإضافة إلى تأكيده على أهمية التدريبات

لقد كانت قوانين التقديم المسرحي تتوجه قبل أن يطرأ التحول الجذري على قصة الإخراج المسرحي وتاريخه، في أنظارها وتنشأ علاقاتها الحقيقية مع المؤلفين الذين كانوا يعتبرون أنذاك المشرعين الأصليين للظاهرة على الصعيد النظري والعمل. وبناء على ذلك، كان التطور الجمالي يتركز بشكل كلي تقريباً في النص أكثر مما هو فوق الخشبة. لهذا كانت اللوحات المرسومة والتمثيل الخطابي يهيمنان على المشهد العام لهذه الظاهرة، في حين أن الديكور والأداء المختلف والمتنوع كان يخضع في تلك الفترة، إلى الذوق الأدبي، ولكن نهاية القرن التاسع

(المسرحية) من خلال الكشف عن الفلسفة الحقيقية للغضاء المسرحي كزمان ومكان.

فكوردن كريج، على سبيل المثال، كان يحلم بمسرح يخاطب المشاعر من خلال الحركة وحدها. الحركة الخالصة للأشكال والألوان والأضواء، وهذا ما جعله ينادي بالغاء الممثل، لاعتقاده بأنه يشكل (عيناً) وصعوبة لا يمكن التغلب عليها (1)، وإذا كان وجود الممثلين ضرورياً في العرض فيجب أن "يكفوا عن الكلام... ويتحركوا فقط" (2). لأن الواقعية بالنسبة له تعني العرض فقط في حين أن الفن هو اكتشاف، لهذا أبتعد في جميع إخراجاته وإن كانت قليلة قياساً إلى آرائه وتصريحاته، عن كل ما هو تصوير واقعي واستبدل المشهد المرسوم بالاستائر ذات المقاصل المزدوجة التي يمكن أن تأخذ أي شكل وتبقى في أي حجم وتضاء بأي لون، حسب الحالة والمناخ المطلوب تقديمه. ولقد كان كتابه الصغير "فن المسرح" بمثابة ثورة على الواقعية إذ بشر من خلاله بتعاليم تتنافى مع المسرح المنقل بالكلمات مفضلاً عليها الرقص والحركة الصامتة، مقدماً تعريفاً للدرامي الجيد بأنه ذلك الذي يعرف أن العين هي أقوى الحواس وأكثرها قابلية للتأثير (3).

والمؤيدان كريج الإنجليزي الجنسية وأدولف آبيا السويسري علاقة تأثير واضحة للعبان، لاسيما أن معظم الأفكار التي نادى بها كريج قد سبقه إليها أدولف آبيا، الذي نشر في 1891 كتاباً بعنوان "la mise en scene du drame wagnerien"، يشرح فيه تفاصيل اقتراحاته لبعث الحياة في فن التصميم المنطري، ومنادياً بمسرح "الجو" بدلاً من مسرح "المظهر"، فهو يقول على سبيل المثال، وهو يتحدث عن إخراجة لمسرحية "سيفريد"؛ لسنا بحاجة إلى تصوير الغابة، لكن ما نريد تقديمه للمتفرج هو الإحساس بجو الغابة (4). مثلما كان يرى أن الدراما الموسيقية مصدر وحاجة عاجلة لتطوير فن الإخراج (5)، ولهذا لم يتجاهل مسرح الكلمة كثيراً مثلما فعل كريج، ولكنه في نفس الوقت احتج على مسرح العلبة الإيطالية وأكد على أهمية الإحياء التعبير البصري في العرض، مولياً أهمية قصوى لما تحدثه البقع الضوئية من تأثير على المتفرج بخلفها مزاج المسرحية وتصوير جوها العام، من خلال رسم دلالة المكان الذي يتوقع فيه الممثل على الخشبة. وإن ما يترجم هذا المنطق هو إخراجة لمسرحية "روميو وجوليت" خاصة في المشهد الذي يلتقي

الطويلة قبل العرض وجعل ممثليه يتعاملون مع الثياب والعناصر وكافة التفاصيل الأخرى منذ البداية. وقد كتب أنطوان في هذا الصدد: (يجب أن لا نخشى وفرة هذه الأشياء الصغيرة وتنوع العناصر المسرحية، فذلك الأشياء الصغيرة التي لا يمكن تقديرها هي التي تخلق الإحساس بالألفة، وتضفي طابع الأصالة على البيئة التي يعمل المخرج لإعادة خلقها). ولقد تعامل أنطوان بحماس مع الواقعية إلى درجة أنه علق شرائح حقيقية على المسرح لاعتقاده بأن المغالاة في الواقعية سيساعد الممثل في أدائه ويجعله أكثر إنسانية وقوة وامتلاء بالحياة على جميع الأصعدة، ومطلماً تحمس أنطوان لأفكار جماعة ميننجن، تملك الحماس جماعة موسكو في بداية الأمر للتأكد على التفاصيل والبعد التاريخي للأحداث ولكن سرعان بدأ ستانسلافسكي يبتعد عن التصوير الجغرافي الدقيق متخذاً من الواقعية الداخلية طريقاً يساعد الممثل على خلق انطباع بالواقع وليس نقلة بكل تفاصيله الدقيقة. وإن كل ما عجزت عن تحقيقه فرقة ميننجن من تطور في فن الإخراج استطاع أن يحققه ستانسلافسكي من خلال اشتغاله على فن الممثل وفن العرض حتى تحول المخرج في مسرح موسكو إلى صاحب سلطة مطلقة.

• آبيا وكريك

تابع إدولف كوردن كريك، وبشكل متواز مع بحوث ستانسلافسكي وأنطوان، تجارب مسرحية مختلفة تماماً، تميل في شكلها ومضمونها نحو الأسلوب وسيطرة الممثل على تقنية تمثيلية تسمح له، أن يمارس قليلاً طريقة الوسيط الوحي- كاهن أو كاهنة عند الإغريق، يعتقد أن الإله يجيب بواسطته عن سؤال حول أمر من الأمور الغيبية - أن يكون مسكوناً من قبل صوت شخصية دون أن يلعب شخصيته الخاصة.

أدولف آبيا، في إخراجة للدراما الفانكرية عام 1890 تخلص من فضاء العلبة الإيطالية شأنه في ذلك شأن كوردن كريك الذي نقض جميع المحاولات التي تعيد إنتاج الواقع بازدهام خشبة المسرح بالكثير من الإكسسوارات مؤكداً على القوة الإيحائية للإضاءة كبديل موضوعي. وبهذه الطريقة استطاع كل من آبيا وكريك، أن يقدموا المعادل الموضوعي لما كان الطليعيون (ستانسلافسكي وأنطوان) ينادون به، عندما طرّفوا باب محاكاة الحياة أو نقلها أو تجسيدها. ولهذا بمقدورنا أن نقول إن كريك وآبيا، قد فتحا الطريق أمام البحث في فن تصوير المشاهد (المناظر

الحديث إلى جانب المؤلف والممثل. ومذ ذاك، تعددت وكثرت الاتجاهات الجمالية الجديدة.

● المسرح الطبيعي أو المسرح الموضوعي

لقد ثابر المسرح الأوروبي، منذ القسم الثاني للقرن الثامن عشر، على إعطاء صورة إلى المجتمع الحديث، وصار يبحث فيها عن كل ما هو حقيقي ومعقول، محاولا الابتعاد قدر الإمكان عن الانتقال والإفراط بالمبالغة. ولدعم وتقوية هذا الاتجاه، انجر المسرح نحو متابعة تيار الطبيعة؛ كتب زولا في عام 1881، الطبيعة في المسرح. في الوقت ذاته، جاءت الكهرباء لكي تجعل الإضاءة المسرحية أكثر مرونة وسهولة القيادة وعاملا رئيسيا في العرض. إن التطور الذي أحدثته الكهرباء والإضاءة ساعد في عملية الخيال والتخيل، والرى نظرية العرض بالعديد من الأفكار والتجارب التي أصبح بموجبها الجدل والتضاد ما بين المادة وحقيقتها، وما بين الثابت والمتحول، وما بين الألوان وحدتها أكثر حضورا وتأثيرا. وهذا ما منح أو بالأحرى أعطى في الإخراج إمكانية تقنية حررت من ثقل المواد التقليدية التي كانت مستعملة آنذاك (8). وبهذه الطريقة بدأ الفن الدرامي يقلت من أيدي المؤلفين بسبب هيمنة المخرج، الذي راح في هذه الفترة ينقل الحياة إلى المسرح بكل تفاصيلها، وواقعيتها متأثرة بالطبيعية التي نظر لها "زولا" في الأدب: الحقيقة... أو شريحة الحياة Tranches de vie بحيث وصل الحال بأنطوان أن يستعمل في عرض مسرحية القصابين على سبيل المثال - محل جزاء تعلق في الدفء طازجة، أية لثو من المذابح وفي عروض أخرى، يجعل الممثل بيول ويبسقى على المسرح بشكل حقيقي وليس إيمائيا. وهذا يعني أن المنظورات الجديدة للعرض صارت تبيح عن الوسائل والكيفيات التي تحاول من خلالها نقل الحياة اليومية بصيرها وكبيرها على خشبة، وذلك باستعمال الملابس والإكسسوارات الأصلية.

● العثور ثانية على المشاعر الحقيقية

إن الذي تحمّل تبعات جميع هذه التغيرات والتحولات الأكثر دلالة ومعنى هو الممثل؛ بالتخلص من كل التقاليد التي فضلت الخطابية، الإنشادية في الأداء والمغلاظة، التشديق والتفاصح، وكذلك المخرج الذي اقترب من الطبيعة، وذلك بإضافته الإخلاص على التعبير التمثيلي والبحث عن إنسانية الدور، محاولا إيجاد مطابقة خارجية للواقع التاريخي من

فيه الحبيبان في قاعة قصر آل كايبوليت، حيث تخفت الإنارة وتتركز على الحبيبين، لكي يؤكد على لحظة اللقاء وأهميته العاطفية. ونفهم مما تقدم أن الإضاءة بالنسبة لأبيا كانت بمثابة نواتات موسيقية تساهم في تصعيد الحالة العاطفية للمسرحية في هذا المشهد أو ذلك.

● المدرسة الشرقية

في المقابل ومع بزوغ فجر القرن العشرين، بدأ اهتمام المختصين في المجال المسرحي، يميل نحو التقاليد غير الأوروبية وخاصة الشرقية منها (ليني بو أخرج، في عام 1895، مسرحية عرب الأرض المطبوخة، دراما هندية في عشرة مشاهد). وقد سمحت الأشكال الدرامية الشرقية، للأوروبيين باكتشاف نوع من التمثيل يتأسس على تعبيرية الجسد، الأسلية وقيمة الشجرة أو الرمز. وهكذا صار المسرح الشرقي، أكثر قربا للغرب وذلك بفضل الترجمات ومحاولات الاقتباس الدرامية للمسرح الأدبي، وبفضل زيارة الفرق الآسيوية. هذا بالإضافة إلى أن أولئك الذين أرادوا أن يحددوا المسرح الغربي بتدريسه على إطار العلية الإيطالية، وتحريره من عبودية خداع النظر، وتطهيره عن التقاليد المباشرة والمبالغ فيها لأجل إعطاء قيمة للتشكيل والعتور على أسلوب جديد، قد رجعوا إلى تنكيك الشرق ونقصد مسارات المسرح الأوروبي إلخ. يقول أرتو في مقاله "مسرح شرقي ومسرح غربي"؛ (أعطانا اكتشافات مسرح بالي فكرة مادية، لا كلامية، عن المسرح، حيث أن المسرح يظل داخل حدود كل ما يمكن أن يحدث على خشبته، بغض النظر عن النص المكتوب، في حين أن المسرح كما نفهم في الغرب متفق مع النص ومحدود به) (6). وهنا يتحدث أرتو عن سلطة الكلمة في المسرح الغربي ومدى محدوديتها الضيقة خاصة حينما يظل المسرح مجرد انعكاس مادي للنص الذي يجب عدم تجاوزوه وإن حدث هذا فسيفون جزءا من مجال الإخراج الذي ننظر إليه على أنه شيء أقل من النص. ثم يناقش أرتو في نفس المقال المشار إليه أعلاه، إمكانية أن يكون للمسرح لغة الخاصة، ويعتبر فنا مستقلا، كالموسيقى، والرسم، والرقص، إلخ... لأن الإخراج من ناحية، هو، (تجسيد، مرثي تشكيلي للكلمة، ولغة كل ما يمكن أن يقال ويتم التعبير عنه على خشبة المسرح، بغض النظر عن الكلمة، ولغة كل ما يجد تعبيره في الفضاء، أو يمكن أن يبلغه الفضاء أو يحلّه) (7).

بهذه الطريقة صار المخرج ثالث مبدع في المسرح



1935، ومسرحية "العاصفة" لشكسبير، لجورجيو ستيلير، عام 1973 ومسرحية "عالمات"، لباتريك شيرو عام 1988).

• ماكس رينهارت

ويعتبر واحدا من مثالي المسرح الألماني الذي أخرج 1905 عرضه الشهير لمسرحية "حلم ليلة صيف" وفي عام 1907 تولى أمر فرقة "المسرح الألماني" فقدم مجموعة من العروض التي سرعان ما جعلت برلين مركزا من المراكز المسرحية الهامة في أوروبا. وفي عام 1910 أخرج مسرحية "أوديب ملكا" محاولا أن يستعيد هذا الامتياز بين الممثلين والجمهور الذي ينتمي للمسرح الإغريقي الكلاسيكي، وبقي مديرا للمسرح "الشعب" من 1915 إلى 1918، وفي 1919 أخرج "أورستية" أسخيلوس على خشبة مسرح "الآلاف الخمسة" الذي أنشئ حديثا حيث كانت خشبته مفتوحة ومزودة بكل الإمكانات الآلية الحديثة. وكان أمل رينهارت أن يحتوي هذا المسرح موم الحياة الحديثة كما كانت الحلية العظيمة تحتوي كل موم مجتمع الإغريق. ولكن كما تشير هيلين كريسلي شيبو: (كان هذا المسرح محكوما بالإخفاق، لأنه دون الطريقة التقليدية للحياة، ودون الأسطورة، ودون نتاجات تنوع الطقوس، ودون أيديولوجية يحاول تحقيقها، وما نجح فيه - خلال عمره القصير وتحت رينهارت - إنما هو نجاح المخروج الذي يستطيع اللعب بكل العواطف الشائعة، مستخدما كل الإمكانات المسرحية للإضاءة والحركة والموسيقى) (9).

إن رينهارت كان مخرجا قديرا لا سيما أنه كان يستعير بحرية كبيرة تكتيك عروض السيرك والمسرح الصيني والياباني، وكان هدفه المقدس أن يحرر المسرح من ثقل الأدب وقبوه. كان رينهارت مخرجا انتقائيا شأنه شأن مايرهولد وبيتر بروك، فقد لعب على مختلف ثغرات التجديد المسرحي، وكان كل عرض من عروضه مختلفا عن الآخر، مستمدا شكله من داخل العمل نفسه، وهي كثيرة حوالي خمسمائة مسرحية، كل واحدة لها أسلوبها ولونها الخاص، ويقول رينهارت بهذا الصدد: (إنه ليس هناك أسلوب واحد أو طريقة واحدة، فكل شيء يتوقف على تحقيق الجو الخاص بالمسرحية ودفعها إلى الحياة) (10).

• تجديد الأشكال

بين عام 1920 وعام 1933، استطاع فزيغولد مايرهولد أن

خلال بحثه في الديكور والأزياء، أو ما يمكن أن نسميه بالدراسات الأركيولوجية. ولقد تحقق ذلك بإخراج ستانيسلافسكي لأعمال كل من تشيخوف في مسرحية طائر البحر عام 1889، وغوركي في مسرحية الحضيض عام 1920، وعلى الرغم من الكتمان الذي رافق ظهور وبروز الفلسفة الطبيعية التي جاءت لكي تثور على كل ما هو رومانتيكي، استطاعت جماليات المذهب الجديد (الطبيعي) أن تطغى ولفترة طويلة على لغة العصر الحديث. ولقد تأثرت الولايات المتحدة الأمريكية بما تم تصديره إليها من مناهج، وانتهر المسرحيون بالواقعية النفسية لستانيسلافسكي. وهذا ما ساعد أيليا كازان على تأسيس أستوديو الممثل في 1947، والذي أسندت إدارته إلى استراسبرغ صاحب منهج الطريقة الذي اعتمد فيه كليا على نظرية ستانيسلافسكي وتطبيقاته في فن الممثل. ولقد قدم أيليا كازان مسرحية تينيسي وليامز "عربة اسمها الرغبة" عام 1951، وفيلم "على الرصيف" أما في أوروبا، وعلى الرغم من محاولاته بعض المخرجين، مثل بيتر بروك وأنتوان فينيتس الذين كشفت أعمالهم عن اختلاف وميل نحو التعارض مع المذهب الجديد، فقد استطاعوا أن يشتركوا وأن يعملوا على نشر طريقة ستانيسلافسكي الخاصة في فن الممثل.

• المسرح التفسيري، النقل الفني للواقع

إن ثمار المذهب الطبيعي الأصلية وضعت موضع تساؤل وذلك من خلال اكتشاف اللاشعوري. منذ ذلك الحين، صارت العروض المسرحية التي تبحث عن تطابق بسيط مع الحياة تعتبر غير كافية، وصار المخرجون من أمثال المخرج التعبيري المناوئ ماكس رينهارت (1874 - 1943) يبحثون عن كتابة وقراءة ركحية جديدة أكثر قدرة وكفاءة، وانفتاحا على المعاني العميقة للحياة. فقد لجأ المخرجون في هذه الفترة إلى طرق أبواب حيل الاكتشافات الميكانيكية في خشبة المسرح: تأسيس السينوغرافيا على أساس اللعب بالإضاءة والألوان واختفاء وظهور الديكورات، التي تعمل على تبجيل الواقع من خلال تغييره جماليا ونقل مواضعه، استعمال أعلى الأقمشة وأقصر الإكسسوارات، وإعداد عروض ضخمة تسمح باستغلال إمكانيات الواسعة التي تمنحها تلك النصوص للعرض. ظهر هذا بشكل واضح في عمل شكسبير "حلم ليلة صيف" لمخرج رينهارت التي أخرجها عام 1905 على "المسرح الصغير"، و"دون جوان" لموليير، إخراج جان فيلار عام

تحاكم النخبة والبيعيين جذا عن انشغالات الأكثرية من البشر. لقد كان المسرح بالنسبة لهؤلاء الذين ينادون بمسرح ملتزم يتجاوز حدود العرض. وفقا لمنطلقاتهم الثورية، يجب أن يأخذ مكانه في قلب المدينة، وأن يأخذ على عاتقه مسؤولية التغيير ليس على المستوى الاجتماعي وإنما في الأقل، على الرؤية التي يحصل عليها المشاهد أثناء العرض. إن العرض بالنسبة إليهم، يجب أن لا يقتفي بعرض الأحداث الفردية، بل يتخطى ذلك إلى تحليل انعكاساته الاجتماعية والاقتصادية. إذن، يجب أن يكون المسرح نقطة ووعيا سياسيا للجهامير، ومواكبا لأحداث العصر لحظة بلحظة.

• أرفين بسكاتور

كان من بين تلاميذ رينهارت أرفين بسكاتور، الذي ابتكر المسرح الملحمي في العشرينات والذي صار يعرف فيما بعد بالمسرح التسجيلي أو الوثائقي. وقد أثار بسكاتور الاهتمام في برلين سنوات العشرينات بسلسلة من العروض التعبيرية استخدم فيها آلات معقدة وبأهظة النفقات لاستخدامها متميزا.

إن الرغبة في وضع العرض أمام حقيقته السياسية في زمانه ومكانه، قادت أرفين بسكاتور، في ألمانيا وفي سنوات العشرين من القرن الماضي، إلى أن يصنع تصميما لمسرح جديد يحقق من خلاله غايات تتجاوز الحدود، وذلك باعتماده على التقدم التقني والعلمي الذي أدخلته الاكتشافات الجديدة: الإضاءة، المناظر الدوارة، المسارح المتحركة، السجاجيد المتحركة على المسرح طولاً وعرضاً وعمقا، بل إنه يتخطى تلك الحدود إلى توظيف السينما بكل إمكانياتها. وقد أقام في إحدى العروض رافعة أمام الخشبة وجعل جسرا دعاما واحدة في منتصفها يمكنه أن يتحرك صعودا وهبوطا، وكانت أجزاء من الخشبة يمكنها أن تعلق أو تهبط أو تدور أو تنزل. كما استخدم مشاهد السينما، والشعارات المكتوبة التي تتدلى من أعلى البيرواز المسرحي، وكذلك الأضواء الكشافة تتوجه إلى الجمهور، وأصوات السيارات ومكبرات الصوت تدوي والطبول تقرع، والآلات تهدر والجيش يتحرك والجهامير تهتف والمدافع تطلق بدوي صახب (13).

• النموذج البريشتي

إن هدف الدراما بالنسبة لبريشت، هي (أن تعلمنا كيف نناضل وننظر على قيد الحياة) (14). إن بريشت كان يعمل

يجدد الفن الدرامي باستعماله في الديكور عناصر هندسية تشبيلية مثل الشخصيات الإنسانية، وإعطاء أهمية أولية إلى الإضاءة، السينوغرافيا، بوضعه للممثل في مركز كيميائية المسرح. إن فن فزيغولد مايهرولد، بقدر ما كان أصيلا ونابعاً من تجربة شخصية قائمة على عناصر البحث والتقصي بقدر ما كان متأثراً أيضاً أو بالأحرى مستوحى من الكوميديا دي لارتي، ومن المسرح الشرقي الصيني، وعروض المهرجين. إذ كان هذا المخرج المجدد يرى، أن محاولات خلق الحقيقة على المسرح عملية فاشلة، وذلك لأن جوهر المسرح، كما هو الحال في مسرح الكابوكي الياباني أو مسرح كاتاكالالي الراقص في الهند، هو أن يجذب المتفرج كي يستخدم خياله (11). وكذلك كان مايهرولد متأثراً بنظرية الارتباط الشرطي لـ "بافلوف" التي كانت شائعة آنذاك، حيث كان يرى أن مهمة المخرج تتحصر في العمل بوعي على إثارة مستديعات جمهوره المعروفة، وهو في هذه الحالة يدعوهم للمشاركة الفعالة في العرض... (إن الجمهور قد وجد كي يرى ما نريد له نحن أن يرى...) (12).

إن طريقة مايهرولد في قيادة العرض نحو التجديد والتعدد على واقعية مسرح موسكو الفني، الذي كان مقرباً ستانيسلافسكي، أغرت الكثير من المخرجين الذين وضعوا بصماتهم في النصف الثاني من القرن العشرين بشكل واضح، وذلك من خلال طرقهم أبواب تقاليد مسرحية جديدة، كانت تعتبر بعيدة عن تناول اليد: جرجيو ستليير، استأنف العمل ثنائية على الكوميديا دي لارتي، فقدم مسرحية (خادم سيدين، لوكودوني عام 1974)، لوكا رونكوني وتجديده في شكل مضمون مسرح المصالح، من خلال تقديمه مسرحية (أولاندو فيريوز، المأخوذة عن ارستوفان، عام 1970)، بيتر بروك والتفانته نحو المكاة الإفريقية، مسرحية (العظم، عام 1975، الثقافة الهندية المهاباراتا، عام 1985 منوشكين صاحبة مسرح الشمس، واعاداتها لرييورتوار أوروبي في أشكال شرقية، سلسلة مسرحيات لشكسبير بين عام 1982 وعام 1984)، والتراجيديات الإغريقية في عام 1990.

• المسرح لملتزم

على اختلاف الفنانين الذين ينظرون إلى العرض مثل وسيلة يتهربون من خلالها من الواقع الاجتماعي، كان أصحاب المسرح السياسي يرفضون تمجيد وتعتيم المشاعر والعواطف الجميلة، التي لا تلتزم في المناقشات الفلسفية، التي

العشرين بتطور المسرح (إلى الجمهور العريض)، الذي صار يهب ويوفر للجمهور لحظات من الانشراح والتسلية. ومن أجل تقديم هذا النوع من المسرح، لابد لنا من اللجوء إلى الحيل السينوغرافية، وإلى ممثلين يستطيعون التلاعب بالكلام والفكر وخفة الحركة، وإلى بهلوانية وموسيقيين في عروض صوتية تعتمد على المقاطع النبرية والكلام القفط، مثل عرض مسرحية (البرجوازي النبيل، تاليف موليير وإخراج جيروم سافري)، والعروض ذات البناء البازخ (المسرحية كين، المعدة عن رواية ألكسندر ديماس، التي قدمها روبرت حسين). إن هذا النوع من العروض ظل قريباً بشكل كاف من أصحابه الذين صمموه، بين عام 1911 حتى عام 1913، مثل، فرمن فرميه، مدير مسرح الجوال الوطني، مثلاً ظل قريباً أيضاً للجمهور الفرنسي الذي شاهده على مسرح "شاتلي" فترة ما بين الحربين العالميتين، وقد كانت هذه العروض تقدم على مسارح ذات صالات كبيرة جداً تتسع لأكثر من ألف متفرج. وتحتوي هذه العروض على ديكورات، ومؤثرات نارية، وعلى العديد من البروجيكتورات، والبذخ وعشرات بل مئات الأشخاص من الكوميديين، مع بذخ في الملابس والإكسسوارات التي تتناوب في بعض الأحيان حدود المعقول. وتروي هذه العروض مغامرات تاريخية مثيرة أو أحداثاً بسيطة لكنها جذابة (عرض كبرياء، للمخرج جيروم سافري، عام 1986).

• المسرح التجريبي

وهو المسرح الذي كُف عن التقاليد السردية والوصفية واعتمد على الفعل المسرحي كتجربة حيوية تضع فكرة العرض نفسه في مسألة وامتحان. ففي المسرح التجريبي، لم يعد العرض هو المقصود بقدر ما هو الحدث، الذي يوجب لكي يمارس تأثيرات سيكولوجية على المتفرج. وقد ارتبط هذا المسرح التجريبي بالبعد الطقسي للمسرح وأصوله.

• مسرح القسوة

إن الحركة السريالية في القرن العشرين التي اجتهدت في تحرير الخيال واللاشعوري من سيطرة العقل، اعتبرت المسرح مثل مكان خيالي ومغرب وهادم للحدود التي تفصل ما بين الحلم والحقيقة. وكان أنطوان آرتو، في تلك الفترة يحلم بمسرح آخر، مختلف كل الاختلاف عن المسرح الفرنسي الذي كان لا يزال يبعث عن التوازن بين النص

على أن يجعل المتفرج يفكر أكثر مما يشعر، لهذا كان يطلب من الممثلين أن يقوموا بعرض الحدث لا أن يتمصوه، لكي يغربوا المتفرج ويخلقوا إحساساً بالمسافة ما بين العرض ومتفرجه. وقد كان يلجأ في أكثر الحالات إلى إنهاء المشاهد قبل أن تبلغ ذروتها. وبهذه الطريقة ينزع بريشت عن المتفرج جميع الإمكانيات التي تجعله عرضة للشفقة وتحريك المشاعر، من خلال عنصر الاندماج بالأحداث أو التوحد مع الشخصيات. لقد استخدم في عروضه : اللافئات أو لوحة إعلانية (من خشب أومقوى) لكي يشير، يحكي، يعلن، ويذكر، مكتفياً بالإشارة التلخيصية للأحداث - الأم شجاعة، عام 1954 - مثلاً استعمل أشكال دمي تهرجية إلى جانب شخصيات حقيقية، تعليقات موسيقية أو غنائية. دائرة البلاشير القوقازية، عام 1955، والكثير من عناصر التفرج التي يلجأ إليها بريشت في مسرحه الملحمي. ويعرف بريشت التفرج في كتابه الأورجانون الصغير، قائلاً : (إن التوصل إلى تفرج الحادثة أو الشخصية، يعني قبل كل شيء، أن تتفقد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بديهي ومألوف وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها) (15). وفي فرنسا استطاع، روجيه بلانشون، توثيق دائرة البحث في تقنيات هذا المنهج المسرحي الجديد من خلال اشتغاله على نصوص موليير (مسرحية جورج داندن، عام 1958، تارتوف، عام 1973). وقد تجدد وحدث النموذج البريشتي من قبل مبدعي مسرح الشمس أيضاً (مسرحية منغيسو، المعدة عن رواية كلوز مان، عام 1997).

L'Agit-prop

لقد حاول منظور مسرح L'Agit-prop على طول فترة ما بين الحربين العالميتين، أن يزاوجاً بين مفهومي المسرح الثوري والمسرح الشعبي، وذلك لأجل اصطحاب جمهور جديد مختلف إلى صالات العرض (ليون موسيناك، ومسرحه العمالي العالمي كان يمثل هذا النوع من المسرح). وفيما بعد، ظل المسرح الشعبي مرتبطاً بشكل دائم بميوله السياسية، ولكن دون أن يجعل من ذلك، هدفاً أولياً أو أساسياً (جان فيلار، أخرج في المسرح الوطني الشعبي العديد من نصوص بريشت بين عام 1951 وعام 1963).

• مسرح التسلية

لقد سمح التقدم التقني العظيم الذي تحقق في القرن

تجديد لغته، بقدر ما يتوجب عليه أن يعثر على أساليبه المقدسة، يجب أن يتحول إلى نار حارقة، وليس إلى موة عاكسة، مثلما يريد له الأخلاقيون. يجب أن يكون الطاعون بين البشر. إن ما يطلق عليه أرتو (القسوة)، هو تلك الطريقة التي تتحرك كل متفرج من غرائزه الأكثر غموضا وشرائية، أي تدوقه للجريمة، استحواذ الأفكار الجنسية عليه، تحرره من طاعون وهمه. إن هذا النوع من المسرح يقارن بالطاعون، ويكشف عن الطبيعة البدائية للإنسان وذلك بتجاوز له الحياة الواقعية والذهاب به نحو الحياة الأسرية والميتافيزيقية، والروحية.

● المكان الخارق:

في مطلع الستينات، وبعد عشر سنوات على موت أرتو تبنى كثيرون ممن يشتغلون في حقل المسرح نظرياته وألوانه الجديدة، وخاصة مؤسسي المسرح الحي جوليان بك وجوديث مالينا، Le bread and Puppet Theatre، وروبير بوب ولسون، كروتوفسكي، وهكذا ظهرت وتآلفت دمي أرتو الضخمة الحجم التي كان يستعملها أرتو في مسرحه في عروض مسرح Le bread and Puppet Theatre الذي يعزج بشكل قصدي وإرادي صورا وأشكالا يستعيرها من مختلف التقاليد الدينية، وابتداء من العبادات الوثنية إلى المسيحية مروراً بالميتولوجيا الإغريقية (عرض Fire، عام 1966) مثلما نجد دمي أرتو الضخمة أيضاً، في عروض بوب ولسون (1977. Destruction and Death Civil wars، 1988)، وفي عروض تادويوز كانتون. ومع هؤلاء المبدعين المحدثين في مجال المسرح، أخذت الحركات والإيماءات أبعادا طقسية مقدسة، مثل هذا الذي يهجر باستمرار المسرح راكضا، في عرض النظرة الأصم، عام (1970)، لبوب ولسون.

إن هؤلاء الفنانين جميعاً يتعاملون مع المسرح باستمرار، مثل مكان خارق، تجربة غير مستقرة طوعاً أو مثل مكان جذاب وفي نفس الوقت، خطر ويحتاج إلى المغامرة. إن جوليان بك وجوديث مالينا، اشتغلا في عرضيهما (1966، The Brig، واللجنة الآن، 1968) في هذا الاتجاه والمعنى أيضاً، أي انهما، واجها المتفرج بصورة وحشية ومتطرفة للدرجة أن ضمناً الحدث نفسه، في بعض الأحيان، بعضاً منها والصقوا بالفعل، بحيث أصبحت جزءاً منه، ما كروتوفسكي (صاحب المسرح الفقير) فقد

والعرض، وخاصة بعد أن انظم لرواد حركة السرياليين. ومن خلال مفهوم المسرح المقدس، حرر أرتو المسرح من رؤى وأحلام السرياليين التي ظلوا يتنادون بها لسنوات طويلة (إننا نلعب حياتنا في عرض يتجلى للعيان على خشبة المسرح) كتب أرتو عام 1962، في المنفستو الأول لمسرح ألفريد غاري (16). وبعد أن شاهد عام 1931 عرضاً لمسرحية ريفية، اكتشف حقيقة حلمه في (مسرح القسوة)، (إن مؤثرات روحية، لها معان محددة تصيب المتفرج بالإيهاء، ولكن في قسوة يستحيل التعبير عنها في لغة منطقية قابلة للمناقشة) (17). وهكذا صار يعلن بأن على المسرح أن يخلق لغة تمثيلية وسيوغرافية رمزية، تقريبا على طريقة المسرح الشرقي، وصار يهاجم المسرح الفرنسي الذي كانت تسيطر عليه الكلمات وتقديس المؤلف، واقترح بدلا من شعر اللغة شعر المساحة مستخدما وسائل مثل الموسيقى والرقص والرسم وفنون الحركة والأداء الصامت والإيماء والغناء والتعاويز والأشكال البدائية. لقد كتب في المنفستو الأول، يقول: (إنني أعي تمام الوعي أن لغة الحركة والإيماء والرقص والموسيقى أقل قدرة على تحليل مشاعر الشخصيات، أو الكشف عن أفكارها، أو صياغة جملاتها الشعورية بدقة ووضوح مثل لغة الألفاظ، ولكن من قال إن المسرح وجد لتحليل الشخصيات، أو لحل الصراع بين الحب والواجب، وغير ذلك من الصراعات في القضايا ذات الطابع المحلي أو النفسي التي تشغل كل ساحة مسرحنا المعاصرة؟) (18).

وقد اقترح أرتو فكرة التخلي عن المعمار الحالي للمسرح، لكي يؤكد على قضيته مع خشبة المسرح المعاصر، ويقول بهذا الصدد: (يجب أن نتخذ لأنفسنا مكانا يشبه ساحة أو حضيرة، ونصممها كما تصمم الكنائس أو الأماكن المقدسة أو بعض العباد في التبت) (19). وهو بهذا المنطق يتبع خطى أدولف آبي الذي كان يرى أن الفن الدرامي لن يعاد تشكيله دون أن يعاد أولا تشكيل المكان الذي يدور فيه (20). نلاحظ مما تقدم أن أرتو، ينادي بشكل مسرحي خاص ينتمي إلى البانتوميم واستعمال دمي ضخمة، وأشكال شعاعية ومكتنفة بالأسرار، لتحوير القدرات السحرية، والميتافيزيقية الكامنة في الفراغ المسرحي، وفي جسم الممثل، ولكن المسرح يجب أن لا يتوقف عند حدود

إن الشاهد على سلطة المخرج المطلقة، هي الحرية التي يأخذها المخرج تجاه النصوص، وتكوين صور مسرحية منذ بدء تنفيذ العمل، لسحب البساط كلياً أو جزئياً من الممثل أو الدراماتورج الدرامي من ممارسة سلطتهما في التأثير على معنى العمل ودلالاته، إذن، إن الإخراج يميل في مثل هذه الحالة لأن يكون هو العرض بشكل كامل ومستقل، والتحرر من ضرورة خدمة إبداع قد سبقه من قبل، والذي هو (النص) وينشغل بخدمة إبداع مستقبل، ويتمثل (باللعب الركحي).

● الإخراج في خدمة النص

على النقيض تماماً مما كان سائداً في عشرينيات القرن السابق، عندما كان جاك كوبو يجهل ويعظم مسرح المصطلحات الماركية، Théâtres، الذي يعتبر بالنسبة له، هو المخرج، الناقد، الممثل، والمؤلف. وفي فرنسا، أسس جاك كوبو مسرح "الفيلو-كولمبي" سنة 1913، محاولاً أن يحرر خشبة المسرح من الآلية البغيضة والمؤثرات ذات الطابع الاستعراضية، كتب يقول: (إن هؤلاء الذين يهيمنون في الطوق الجانبية الهيئة مثل الاهتمام بالديكور وزركشة الإضاءة تجتذب زعم "الفن الشامل" إنما يسيرون في الطريق الخاطئ) (21)، إن المسرح، بالنسبة لكوبو، يجب أن لا يكون مجرد مكان تنبثق فيه وتسيطر عليه عوالم شخصية بقدر ما هو فضاء يجب أن يتأسس على الفهم الحقيقي للعلاقة القائمة ما بين الكاتب، الممثل، والمخرج، لأن العمل المسرحي، عمل جماعي، ولا يملك المخرج فيه سلطة عظمى أو مطلقة، مثلاً تم تخيل ذلك من قبل (كوردن كريك). وإن المخرج، وفقاً لجان فيلار (منشط) ينحصر عمله في تأسيس علاقة حوار حقيقي ما بينه وبين الممثل والمؤلف. ولهذا لا بد من وضع حدود قانونية وأخلاقية جديدة لتحديد سلطة المخرج في مواجهة إبداع المؤلف والممثل.

إن الإحساس بأن النص، هو أساس الإبداع الدرامي، قاد ويشكل دائم تقريباً إلى مواجهات مع مؤلفي الماضي العظام، وأدى إلى بحث نوع من المشاركة معهم، مثلاً شجع على إعداد برنامج مسرحي جديد في التعامل. ومن الذين نهجوا هذا النهج: جاك كايو، شارل ديلا، لوي جوفيه، وجان لوي بارو. من هذه المواجهة كان يولد غالباً تقارب مع مؤلف خاص ومميز.

سعى في عروضة إلى خلق طقوس مسرحية حديثة مستوحاة من الطقوس الدينية القديمة، لغرض: إثارة الدهشة والإعجاب، الإحياء، واستفزاز الطاقة العضوية للمتفرج والممثل في الكلمات والإشارات السحرية. ولم يكتف بهذا وإنما أضاف عناصر أخرى وظفها لاستفزاز الجمهور، إجباره على المشاركة فيما يجري من أحداث (مسرحية الأمير كونستان، 1962). في حين أن تاديوز كانتور، متبعاً نفس الرغبة في إحياء المتفرج في كيمياء العرض من خلال تغذية عروضة بذكرياته الخاصة، المعاشة منها والمتخيلة، ملتجئاً في ذلك إلى القوي والروايات التي يمكن أن يشترك فيها كل فرد من الأفراد (مسرحية الصف الميت، عام 1977).

إن المسرح التجريبي، وفقاً لما شاهدناه من تجارب وقرأناه من آراء ونظريات، بعيد عن أن يكون، حبيس بحث سيكولوجي غير محدد زمنياً، إنه يتقذى على أحداث ومظاهر من التاريخ الحديث التي صدمت الجمهور. ولهذا نجد أن وارشو أرتو الروحانيين استحضروا العوالم الاعتقالية (المتعلقة بالمعتقدات)، إن صح التعبير، مثل عرض (أكر بولي، لكرتوفسكي عام 1962)، استحضروا حبيب فينتام (Fire, ou le bread and Puppet) وضع الجنود الأمريكيان (The Brig المسرح الحي، 1966) انفجار القنبلة الذرية (Einstein on Beach، لبوب ولسون عام 1967)، أحداث ومحاولات يتناولونها بذهنية تصميمية إنسانية.

● مبدعون أم منشطون

● النص في خدمة الإخراج

إن المخرج، في الوقت الحاضر، غالباً ما يقترح على الأعمال الدرامية رؤيته الإخراجية الخاصة. فبعض المخرجين يفرضون على أجزاء كبيرة من العرض رؤية صورية، تحتاج دائماً إلى إمكانيات كبيرة، ويطالبون بحرية مطلقة بخصوص النصوص الخاضعة للريبتوار الكلاسيكي: روجيه بلانشون، على سبيل المثال، غير تنظيم تسلسل المشاهد في بعض نصوص موليير، ودانيل مزكيش أعد نص روميو وجولييت لشكسبير، وروجيه لافلييه، أخرج مسرحية حلم ليلة صيف، في نيكور تذكاري، استخدم فيه الكثير من الخداع، والألعاب الضوئية والصوتية الغريبة.

ظاهرة داخل العرض، مثل إشارات لغوية، على المستوى الصوتي، فلماذا نقوم بترجمة نص نستطيع سماعه وفهمه؟ (23). وبالمقابل، نستطيع أن نتحدث عن الترجمة فيما يخص الملاحظات النصية التي يضعها المؤلف، ومع ذلك فإن هذه المقاطع التي تشير أغلبها إلى وصف المكان ودخول وخروج الكراسي، المطاولات وبعض الإكسسوارات التي لا تؤكد بالضرورة ولا تشير إلى وجود القول والكلام كعنصر قائم بحد ذاته، بقدر ما هي تعلمي الأوامر للمطفيين المسرحيين لفعل هذا أو ذاك، وهذا لا يعتبر ترجمة وإنما تنفيذ يشبه في كل أحواله، تنفيذ عمل موسيقي. وكذلك لا يمكن اعتبار العرض مثل وسيلة إيضاح للنص لأنه لا يشبه لا من قريب أو بعيد عمل الرسامين الذين يرسمون الكتب ويزينونها ببعض الألوان والصور. ثم إن هذه الملاحظات والإشارات التي يعمل الكثير من الكتاب على ذكرها وتدوينها كنص ثانوي يدعم ويكمل النص الأصلي موجودة دائماً وأبداً حتى وإن خلا النص منها ككتابتها وكوجود مادي، ونستطيع أن نعتبر عليها ضمناً في الديكور الشفوي أو من خلال حركة الشخصيات.

والسؤال الذي يمكن طرحه هنا، هل من الضروري أن يلتزم المخرج بها ويأخذها على عاتقه كتحصيل حاصل منه في ذلك مثل القارئ أو المتفرج؟ والجواب بطبيعة الحال "لا". إن النص المسرحي قد كتب من أجل أن يقدم ويعرض أمام الجمهور. وانطلاقاً من هذا المنطق، لا بد من ترك المجال لإمكانات فن التقديم وفن العرض، ثم إن الملاحظات الكثيرة والدقيقة في النص هي دائماً مقلقة ومربكة خاصة تلك التي تتعلق بالمثل. وهنا تتساءل أن أبوزفيلد، عن الكيفية التي بموجبها يستطيع الإخراج أن يوضح شخصاً على المسرح قد رسمت حركته بشكل دقيق مسبقاً؟ كيف يمكن تصور أو تخيل هذا الذي هو صعب و "غالي جداً" وينتمي إلى نوع آخر من الفضاء المتخيل؟ وحتى إذا استطعنا احترام الملاحظات الموضوعية من قبل المؤلف، إلا توجد هناك دائماً في العلاقات الحركية والزمنية والجسدية للشخصيات، عناصر حتمية لا تتلاءم مع النظام الكتابي للنص؟ (24).

في معنى آخر إن العرض لا يمكن أن يكون مفهوماً وواضحاً إذا تبني دور الخادم المطيع للنص، لأن مفهوم الإخلاص هنا، أو في مثل هذه الحالة يأخذ معنا مغايراً، إذ

وقد ولد في العصر الحديث تقارب بين شكسبير وبيتر برك، أريان متوشكين، وبالنسبة لموليير ولد هذا التقارب مع المخرج أنطوان فيتس، (الذي مات عام 1990). والمقصود من هذا المنظور التقاربي، هو عرض النص، وتحاشي تقديمه على طريقة أولئك الذين يسعون إلى تجزئته أو التقليل من قيمته، أي يصبح النص مجرد عنصر من عناصر العرض الكثيرة، ومع ذلك فهو ليس أقل هذا العناصر أهمية. إن قلق الانفتاح على النص بهذه الطريقة أو تلك صار يمس علاقة الممثل بالنص، يجب على المخرج أن لا يفرض رؤيته على الممثل، بقدر ما ترتب عليه قيادته، أن يستوعي انتباهه وحث مخيلته على استعمال شخصيته كقوة، في التعبير بشكل واضح ومحدد عن رغباته، عواطفه، وأفكاره... الخ. إن الديكور والأزياء والإكسسوارات، وفقاً (لكرتوفسكي)، لا يمكن أن تحل محل فن الممثل، لهذا فإما أن تكون بمثابة شخصيات تتشارك الممثل أداءه وتقيم حواراً معه ومع الآخرين، وإما أن تترك، لأنها في هذه الحالة تكون إمدادات صناعية زائدة. وبهذه الطريقة، يصبح المسرح الفضاء الذي يلتقي فيه خيال المؤلف بخيال الممثل، المخرج والجمهور.

• خاتمة:

وفقاً لهذا التطور الذي حاولنا في دراستنا أن نبينه، صار من الصعب وغير الممكن اعتبار "العرض" كما هو شائع القول، مجرد ترجمة للنص وتفسير بصري له، لأن الحقيقة الأدبية والمتخيلة للفن بموجب المخرج البولوني تاديوز كانتور، "شيء آخر ومختلف من حيث الزمن والفضاء عندما يتم تقديمهما على المسرح" (22). ومع ذلك يعتقد البعض، أن المسرح ليس بنوع أدبي بقدر ما هو تطبيق مسرحي، متناسين أو متجاهلين أن العرض هو عمل فني أوبالآخرى وبشكل دقيق، هو نتاج فني يكون فيه نصيب النص كـ "لغة" غير محددة أو بالأحرى، إن هذا النتاج مرتبط بشكل مطلق بوجود النص الذي لا يمكن أن يوجد كنتاج فني إلا في ومن خلال النشاط المسرحي.

لهذا لا يمكن أن يكون العرض المسرحي بمثابة ترجمة للنص أو وسيلة إيضاح له، لأنه مثلاً تذكر أن أبوزفيلد في كتابها "أفرا المسرح"، (إن العرض لا يترجم المقاطع النصية من لغة إلى أخرى، لأن هذه العملية بحد ذاتها ستكون غير مجددة لا سيما أن النص / الحوارات ستكون

أما بالنسبة للنقطة الثانية، فالحالة معكوسة تماماً، إذ ترى أن العرض خلق مسافة ما بين النص والإخراج. وبمجرد ما يتحرر الإخراج من قراءة النص وتكتيك رموزه، أي الانتقال بالنص من مرحلة سكن الكتابة إلى مغامرة القراءة المنتجة، يخلق ابتعاد داللي ما بين النص وحالة عدم توازن بين ما هو بصري ونصي، وإن عملية عدم التوازن هذه تحدث نظرة جديدة للنص وطريقة حديثة لتقديم الواقع الموحى به من قبله، ويمكن أن تكون متعتنا في المسرح، مثلاً يقول، برنارد دورت: "هو أن نرى نصاً مكتوباً ومقروءاً على المسرح بكيفية غريبة من حيث الزمن والفضاء في لحظة مروره أو عرضه. وهكذا، سوف لا يكون العرض المسرحي مجرد مكان للثور على وحدة مغلقة، وإنما مكاناً للتوتر، وليس فيه تنازل أبداً بين ما هو سرمدى وعابر، وبين ما هو عام وخاص، وبين ما هو مجرد وواقعي وبين النص والحشة إن الإخراج لا ينفذ نصاً وإنما ينتقده أيضاً، يحرمه، يسأله، إنه يصدم ويصطدم به، إن العلاقة ما بين النص والإخراج ليست مسألة اتفاق وتوافق وإنما هي معركة" (26). والإضافة إلى ما تقدم هناك القراءة المسرحية البرأئية للنص أو الخارجية عنه، وللاسف فإن هذا النوع من القراءات قد وجدت لها مرتعاً كبيراً لدى بعض رجالات مسرحنا العربي، بحجة القراءة الدلالية المعاصرة.

والمقصود بالقراءة البرأئية للنص، تلك القراءة المسرحية التي تعتقد أنها تصاحب النص وتسير أغوارها ولكنها في الحقيقة لا تسمن رفقة ولا مجاراته لأنها، وبكل بساطة، لا تراعي حرمة الجوار، ولا تعمل على قراءة واستنتاج ما في العن الأدبي من معان ودلالات تقتضطر لتقول عليه بحجة التناور معه، وتوهم المتفرج بأنها تقدم له عرضاً يدور في فلك مناحاته ومعانيه، في الوقت الذي تتحدث هي عن نفسها وإلى نفسها. إن هذا النوع من القراءات المسرحية تعتبر قراءة مصاحبة للنص مجانية له، وبعيدة كل البعد عن اقتحامه والاختلاط به ومعاشرته لأنها في الحقيقة تسد أذنانها عنه لكي تستمع إلى صوتها الذي تهيم به حياً وشغافاً حد التوجسية. فمأذا تنتج هذه القراءة غير نفسها؟ غير دلالاتها؟ غير ذاتها المقعرة؟ ومع ذلك فإنها تدعي وتتوهم محاورة النص بحجة التناص معه. أي أنها تستعمل النص كوسيلة لما تريد أن تقول هي، معلنة في نفس الوقت موت المؤلف وانتهاء فعل النص، بحجة أن المسرح الحديث يجب أن يكون هكذا وليس شيئاً آخر.

تصبح الطاعة للعمياء للنص خيانة وعدم وفاء لمعنى الإخراج الذي يجب أن يتوجه إلى الجمهور بدوره بالكثير والعديد من التساؤلات والرسائل التي ليست موجودة بالضرورة في النص. لهذا لا يمكن الاستغناء عن الإخراج مثلاً لا يمكن أن يوجد العرض من غير نص حتى لو كان هذا العرض أو ذاك خالياً من الحوار، وأقرب مثال لنا يمكن الأخذ به بعين الاعتبار، مسرحية صموئيل بيكيت "فصل بلا كلمات"، التي يكون غياب الحوار فيها عبارة عن أثر للحوار الداخلي، بمعنى آخر أن المتفرج يقوم بإعادة ترجمة الحركات الصامتة والبناء الصوري المتتابع لها بفعل الاستمرارية إلى لغة خاصة به. وهنا تذهب ملاحظات المؤلف وعمل المخرج إلى لا وعي ولا شعور المتفرج دون أن تمر عبر فم الممثل.

إن التطور التاريخي للعلاقة ما بين النص والإخراج لم يعمل إلا على شرح وتوضيح عنصرَي العرض هذين ديالكتيكياً. وهذه العلاقة الديالكتيكية تختصر نفسها في:

- إما أن الإخراج يبحث عن الكيفية التي يقول بها النص ويفسره

- وإما أنه يعمل على خلق مسافة ما بينه وبين النص أو عقد علاقة نسبية معه من خلال خلق رؤية لا تعمل على قراءة النص بطريقة مختلفة فحسب وإنما تتجاوزها.

في الحالة الأولى يلتزم الإخراج في البحث عن إشارات مسرحية تشرح أو تعمل على زرع الوهم لدى المتفرج من خلال توضيح مضامين النص، وهذه الحالة تبعث على الاضطراب خاصة عندما نلاحظ أن هذا العمل بالنسبة للجمهور وحتى بالنسبة للكثير من المخرجين الواقعيين وللنقاد أيضاً يعتبر العمل الأعلى بل هو الهدف الذي يجب الوصول إليه، أي مثلاً يقول الكاتب الأمريكي أوروني: "إن الإخراج الجيد هو الإخراج الذي ينقل النص بحميمية. وهكذا يصبح النص بمثابة عرض وذلك من خلال عملية تتبع طريق الكثافة النصية التي لم تكن من قبل واضحة، وإذن فهي مخفية، والتي هي الآن، أي بفعل الإخراج، حالية بطريقة لا يمكن تجنبها" (25). إن نظرية الكثافة النصية المخفية هذه تعتبر أن النص يحتوي على إخراج جيد ويكتفي للثور عليه وتقديره وأن العمل المسرحي لا يمكن أن يكون في علاقة صراعية مع النص بل يجب أن يكون في خدمته.

الإحالات:

- 1-Gordon Graig, de l'art du théâtre, l'acteur et la surmarionnette, pp56,57.
- 2- كوردن كروج، المصدر السابق.
- 3- Réflexion sur l'art de Gordon Graig dans ses rapports avec la mise en scène, in le Studio, sept, vol xxIII, n° 102, supplément n36, p83
- 4- Appia, la mise en scène du drame wagnérien, 1895 p.348.
- 5- La musique et la mise en scène, 1897.
- 6- Antonin Artaud, le Théâtre et son double, Théâtre oriental et Théâtre occidental, Gallimard, p 102
- 7- نفس المصدر السابق، صفحة 59, 60.
- 8- Voir l'article consacré par Mallarmé à Loie Fuller (Autre étude de danse: les fonds dans le ballet, in Crayonné au théâtre, oc, Gallimard, Pléiade, P.307.
- 9- المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى اليوم، جيمس روس إيفانز، دار الفكر المعاصر، صفحة 71
- 10- نفس المصدر السابق، ص. 62
- 11-Meyerhold, Vsévolod, le théâtre théâtral, paris, Gallimard, 1963
- 12- نفس المصدر السابق، صفحة 85
- 13- Voir, Piscator, Erwin, le théâtre politique, Paris 12 Arche, 1962
- 14- Brecht, Bertolt, Ecrits sur le théâtre, Paris 12 Arche, 1963 P 75
- 15- Brecht, Bertolt, Ecrits sur le théâtre Paris, 1 Arche, 1972 t 1
- 16- Antonin Artaud, Le Théâtre et son double . Gallimard
- 17- Antonin Artaud, Le Théâtre et son double, sur le théâtre balinais, P.79.
- 18- Antonin Artaud, Le Théâtre et son double, Le théâtre de la cruauté (Premier Manifeste), p.135
- 19- Ibid, P.139
- 20- Voir, Appia, La mise en scène du drame Wagnérien, 1895.
- 21- Jean-Jacques roubine, théâtre et mise en scène L'entreprise théâtrale en France, Puf, P.223
- 22- T: Kantor : Le théâtre de la mort, L'âge d'homme, Lausanne, 1977, P.53.
- 23- Anne Ubersfeld: Lire le Théâtre 2, éditions sociales, p.11.
- 24- Voir Lire le théâtre, p.11.
- 25- Hornby, R, script into performance- A Structuralist View of play Production, University of Texas Press, Austin 1977, p. 109
- 26- Bernard Dort, Le Monde du dimanche, 12 octobre 1980

جدلية العلاقة بين فضاء المسرح وفضاء المدينة الاجتماعي

فاصل سوداني*

إنها المدينة والمدينة التي تؤثر على المتعاشين في فضاءها الديناميكي. ولكن عندما تخون المدن حريتها وديمقراطيتها، ستخون بالضرورة تاريخها وتطورها وتكاملها الاجتماعي والثقافي والفني.

وما أن المسرح - قضية حصارية أساس - فإنه ينشأ ويتطور في المدينة الحضارية وتحتضنه تكاملية المجتمع المدني. ولهذا فإن أي تفكير بوجهو ومافية المسرح هو بحث قوامه وضيغته اجتماعية فلسفية وجمالية وفينومينولوجية - ظاهريه - أيضا. وبالرغم من ارتباط المسرح بمتنولوجيا والطقوس الدينية لمختلف المجتمعات القديمة، إلا أنه كان - وما زال - يعبر بشكل بصري عن التصورات والأسس الفكرية والفلسفية والمشكلات الاجتماعية للمدينة والإنسان.

وقبل نشوء الفلسفة شكلت الأسطورة - التي كانت قادرة على تفسير العالم والكون إبان طفولة الإنسان - الأسس الفلسفية لحضارات وادي النيل والرافدين والحضارة اليونانية وحضارات الأبيض المتوسط، فامتلات ساحات المدن ومعابدها بالطقوس البدائية والنصوص الأسطورية والدينية والتورغيات التراجيدية ومن خلالها استطاع أن تكشف الكثير من المفاهيم الفلسفية والدينية والجمالية التي امتزجت بالحياة الاجتماعية آنذاك والتي لها امتداداتها وانعكاساتها في حياتنا المعاصرة، مما يؤكد القدرة الديناميكية الشمولية - التجاوزية للعقل المشاكس لإنسان الحضارات القديمة الذي اعتمد السؤال كمنهج لتفسير الطواهر. والسؤال بدء المعرفة يؤدي إلى تراكمات معرفية وحضارية، فيدهشنا البعد الاختراقي لهذا الفن الأسطوري - الطقوسي.

ولكن السبب الحاسم والمثير الذي أدى إلى تطور المسرح بعد ذلك هو الذي حدث في الحياة الاجتماعية الإغريقية حيث أحدثت الممارسة الديمقراطية في المجتمع الأثيني القديم تطورا وتغيرا داخليا هائلا. ومنذ ذلك الوقت أصبحت التراجيديا اليونانية، التي كانت تقام في الاحتفالات القومية للإغريق، أحد التعابير المميزة للديمقراطية الأثينية، واغتت بتطورها. وهذا يؤكد قدرة المسرح على التأثير في

 يحتم تطور المسرح
وتكامله فكريا وجماليا،

فرض مقدمات جوهرية تؤثر في المدينة كمجتمع والإنسان كفرد برغم تعقيدات التطور الاجتماعي. وأهم هذه المقدمات هي: ديمقراطية الممارسة الاجتماعية، وحرية الذات ككائن بشري وكذات مبدعة فاعلة، بما فيها حرية الاكتشاف والتجريب في الفكر والفن وشتى أشكال الوعي الثقافي.

فالمدينة المتحضرة التي تهيئ مقدمات التكامل الاجتماعي ويكون التطور العلمي والفكري والثقافي أساس وجودها اليومي، بالتأكيد ستكون مدينة مستقبلية، ويونوبيا، ومدينة الحلم، والفردوس.

* باحث مسرحي يقدم باندمارك

تطوير معارفه من خلال التزامه السؤال والبحث في الحرام والمستحيل، وبهذا فإنه اختار ذاته وحريته وشخص مأساته، فالقلق بذرة الشك والضجر في داخله، مما دفعه إلى الاحتجاج والتمرد على حتمية (الألة الجهنمية) القدر، فاحتل عرش الآلهة على الأرض، وأدى هذا إلى تمجيد الإنسان كصاحب وعي وعقل مشاكس، فاصبحت له أساطيره وحكاياته وطقوسه الخاصة التي تعكس ازدواجية وسذاجة الطفل الملائكي والرجل القاتل الموهوس، المنفلت في داخله وعلاقتهما بالمجتمع.

فامتزجت أسطورة الإنسان وأعلامه العجائبية المدهشة بالحياة الإجماعية للمدينة من خلال التعبير عن جوهر المشكلات التي كانت تلقى في مختلف العصور وبشتى أشكالها المعقدة والتي شكلت الكون الطقوسي - الأسطوري والحلمي والواقعي للمسرح.

وتعني المدينة منذ نشوئها، الإنسان في كينونة الوجود الإجماعي المعطي الذي يتشكل بناؤه الغوفي من المفاهيم الدينية والثقافية والمكرية. ولكن عندما تنافض إرادة الإنسان - الظل - مع قوانين المدينة ومجتمعها، ينشأ صراع جديد يأخذ بعداً آخر عما كان عليه، بحيث يتحول من صراع الإنسان مع الآلهة إلى صراعه مع المدينة والمجتمع الذي يكون محكوماً عادة بالوعي السياسي والإجماعي المتعدد والذي يقوده ومدينته إلى الخراب الحقيقي كما هو الحال بالنسبة إلى البطلة الإغريقية أنتجون ودكتور ستوكمان الإيسني وغاليليو البريختي وغيرهم. لكن بالرغم من أن هؤلاء الأبطال هم قريبين لمدينة أو مجتمع جديد، إلا أنهم يجدون نواتهم الحقيقية في هذا التهميش والمنفى الداخلي. إنهم قريبين لتحقيق الكاتارسيس.

(التطهير) الذي شخصه أرسطو في دراسته لشروط تكامل المأساة الإغريقية.

وعندما يتم التأكيد في المسرح الإغريقي القديم (على أن البشر هم عبيد لقانون غير معقول.... أو التأكيد على الإحساس بلا معقولة الوجود) كما في مسرحيات يوريبيدس بالذات، فمن السهولة أن نجد مرادفات للكثير من المفاهيم والأفكار التي تمس حياتنا المعاصرة. فشعور الإنسان بخضوعه لقانون فوقه لا يبرر له لكنه حتمي كما هي قوانين الآلهة، بالتأكيد يشكل تراجيدياً انسحاقه. مثل هذه الأفكار تعبر عن مفاهيم معاصرة مع اختلاف

المدينة وبالعكس، مما دفع فردريك شيللر إلى الجزم بأن (المأساة الإغريقية ربت الشعب). ولهذا يمكن القول بأن المأساة آنذاك منحت الإنسان الإغريقي وعياً متجاوزاً يجد في الفن إنجازاً مهماً يجب أن يتطور باستمرار. وقد ساعد انتصار الديمقراطية هذا على أن تصبح مصدر إلهام للمؤلف الإغريقي القديم، فتميز أسخيلوس بالانسجام التام بين فكره المسرحي وممارساته الإجماعية. وكانت أفكاره ومسرحياته ومعالجاته الإجماعية ومساهماته المهمة في إقامة دولة المدينة الديمقراطية، تنسجم بتجاوزها لعصرها، القبلي وانتقاله إلى مجتمع مدني متحضر. ويحلل جرج تومسن هذه الموضوعات تفصيلاً في دراسته القيمة أسخيلوس وأثينا.

ومنذ القدم ارتبط نشوء الظاهرة المسرحية بتكامل المدينة وفضائها الإجماعي المدني الذي تتطورت فيه ذات الإنسان الواعية بعد أن وجدت جوهرها الديناميكي، ولكن ارتباط ديمقراطي المدينة بحرية الفكر والحرية الإبداع في شتى المجالات يشكل الشلحوظ/الأساسية لتكامل المدينة والمسرح في ذات الوقت كما أسلفنا سابقاً

فالانسجام الحقيقي بين هدفية التكامل الإجماعي والثقافي - وبالذات... المسرح، باعتباره فعالية جماهيرية - هو الذي سيخلق نوعاً من وحدة الهدف لتحقيق مجتمع المدينة الحضاري والمسرح الحضاري المستقبلي - البصري، فتتكامل العلاقة التبادلية بين تأثير مجتمع المدينة في تكوين فكر الفنان وبالتالي القدرة التأثيرية للمسرح في المدينة.

حرية الذات والشرط الانساني

وبما أن الفن عموماً هو أحد أشكال الوعي الإجماعي وهو أيضاً حاجة جمالية، فقد عالج أهم الظواهر والمشكلات الذاتية والإجماعية تعقيداً، منذ عهد الإغريق، هي زمن الأساطير والطقوس الدينية، عندما بحث في علاقة الإنسان بالآلهة وجعل من القدر قوة جيوية حاسمة لتكوين مصير الإنسان وحتى العيث بحياته.

غير أن الإنسان وبالتالي البطل المسرحي تمسك بحيوته وشرطه الانساني في جميع الأزمنة، وزاد عناده في

يتطور وسط الاستقرار والهدوء الاقتصادي والسياسي وحرية التي تطور ديناميكية الفكر، غير أن المدن تخلق أحيانا جسيمها الأرضي وتجعل من الحرب قدرها فتفقد أمنها ليتحول كل شيء إلى أشباح ويصير المسرح خرابا، إلا أن مسرح ما يعد الحرب العالمية الأولى والثانية أكد حالة من الفوضى المنظمة أي الفوضى البنائية من أجل خلق اللاتوازن في النظام الطبقي وكذلك في الوعي الاجتماعي للمدينة وإعادة خلق ديناميكية الوعي الفردي الجديد.

فارتبط المسرح بالفلسفات الطليعية (العبيثية) وخاصة الوجودية وفلسفة تضخيم الذات التي نشأت بتأثير الحروب، وتوزع الفكر المسرحي لتأثير جانبيين :

الأول : فضح النظام الرأسمالي - الاستغلالي وكشف الأسباب الحقيقية والعدوانية للحروب التي تقودها مخططات أرباب العمل، والمساهمة في بناء وعي جديد وإغناء روح الإنسان من خلال التأكيد على الفكر الماركسي كأيديولوجيا يمكن أن تمنح الإنسان عالما فوق الطبقات. وكان للعقل الديالكتي المؤدلج والمشاكس دور كبير في تلك الأيديولوجية في المسرح وإعطاء أهمية كبرى لاحترام حرية الإنسان

الثاني : إبراز الخواء الروحي والقلق المضاعف للإنسان الخارج للثو من تحت أنقاض الحرب مع الإشارة إلى استلاب هذا الكائن في عالم غير حر أساسا، وفي الآن ذاته تضخيم الذات الفردية وسط تناقضات حياتية عصبية نتيجة لخواء العصر وقد أكد هذا الاتجاه أيضا على التناقض في الوجود والحياة والتأكيد على عزلة الإنسان، وقصور لغة التفاهم بين الإنسان والعالم المحيط.

ولهذا فإن مؤلفي ومنظري هذا الاتجاه كالمسرح الطليعي (اللامعقول) والتجارب الآنية كمسرح الصورة أو مسرح الحادثة وما بعد الحادثة المتأثرة بفكر رؤى آنتونين أرتو ومايوهول، تميزوا بالوعي الشمولي لمعالجة أي ظاهرة حتى وإن كانت محلية لتأكيد شمولية مشكلة الإنسان.

إضافة إلى هذا فإن هذه المسارح والاتجاهات والرؤى أرجعت المسرح إلى جذوره القوقسية الأولى التي لم يكن يستغني عن مشاركة الجمهور الوجدانية ومن جانب آخر فإنها تعد تجارب ضرورية للمزج بين المسرح كطقس والمدينة كفضاء اجتماعي يمكن أن يؤثر أحدهما بالآخر.

المسببات. ولكن المؤلف المسرحي الإغريقي (كشف عن مدينة يمكن أن تتغير وتعالج مشاكل الإنسان الذي يستلمع أن يتدخل في مصيرها أو بالعكس، إن المدينة هي التي تقرر مصيره) ولم تكن معالجة المسرح الإغريقي لهذا التعقيد في الحياة عن طريق الأسطورة والخيولوجيا كما في البدايات الأولى بل عن طريق التصادم مع قانونية ومتطلبات الحياة الاجتماعية للمدينة التي أصبحت أكثر تطورا.

الفوضى المنظمة وأسلحة العصر

وضمن التطور الديناميكي للمدينة والمسرح، فإن المواضيع التي نوقشت على خشبة المسرح في الأزمنة التي تلت الإغريق اختلفت جذريا. فمع مسرحيات شكسبير بدأ النقد الاجتماعي للحياة وتأثير معادلة الخير والشر والصراع بينهما وازدواجية هذه العلاقة في ذات بشرية واحدة. فالبطل الشكسبييري لا يكون أحادي الجانب وإنما يخضع للديناميكية، وهو لا يشكل نموذجا لمجتمعهم أم عصره فحسب وإنما يمتلك القدرة على عبور الزمان وجولا لمشاكلنا الأنية. من هنا ظل شكسبير "يرقطن بل" هو معاصرنا حقا على حد تعبير يان كوت.

وفي أزمنة لاحقة تميز المسرح بمعالجة المشكلات الاجتماعية بسخرية مرة، بما فيها معالجات مسرح القرن السابع والثامن عشر. وأكدت الكثير من الأعمال المسرحية على رفض المظالم الاجتماعية، وتطور هذا إلى التأكيد على ضرورة تحقيق العدالة الاجتماعية ومطالبة الإنسان بحقوقه، الذي بدأ مع نهاية القرن التاسع عشر وانعكس هذا في أعمال الكثير من مؤلفي المسرح العالمي.

لكن التطورات العظيمة في القرن العشرين الذي مر عاصفا ومضطربا ومخيفا في ذات الوقت ومزاجا تأثير حروبه المعلقة والمخفية كبريا على وجود الإنسان، أعطت إمكانيات جديدة للمسرح فارتبط بالتطور التكنولوجي وأثر تناميا متزايدا للوعي الثوري والفلسفي في معالجته لشتى المشكلات الاجتماعية والفردية ضمن الواقع المضطرب وطبيعة هذه المشكلات وحجمها خلقت الوعي الشمولي للفنان المسرحي وساعد هذا على إمكانية المسرح وقدرته في أسلبة العصر، من خلال التأكيد على جوهر المشكلات الأساسية التي تميزه. ومن اعتيادي القول إن المسرح

تخلق وعياً ساذجاً، أو في أحسن الأحوال يقدم فكراً جاهزاً وغامضاً نتيجة لغموض وعيه وعدم وضوحه الفكري بحجة التجريب الذي لا ينبع من حاجة ضرورية بل من مزاج طفولي خادع للكثير من الفنانين والمخرجين العرب، فينشأ نوع من البلبلة الفكرية التي تؤثر على المجتمع وعلى الذات الفردية الفنية والتاريخ المسرحي. إذا عرفنا بأن التكيف هو الموقف السلسي للمتعقّب المتساهل مع ذاته وتاريخ كينونته، وبمعنى آخر إن مثل هذا المتعقّب المتكيف لا يؤثر في تطوير العملية الفكرية بمسارها الديالكتيكي في المجتمع. لأنه يتخلّى عن دوره وجوده الفاعل، ويكون مستعداً للمساهمة في انتشار الثقافة والفكر السلفي الذي لا يتماشى مع التطوير الجدي، وبهذا فإنه يهيئ الظروف التي تطلق عديمة الثقافة والفن. أما بالنسبة إلى التطور الإجماعي والفكري العام فإن التكيف لا يساهم بالتطور الاجتماعي الطبيعي بل يؤدي إلى تسطيح الإنسان فكرياً

لذلك يشكل اكتشافات لغة ووسائل المسرح المؤثرة التي تخلق الوعي الفكري والجماليات الفنية أهمية قصوى. ولا يمكن للمسرح أن يقوم بهذه المهمة مالم يعد صياغة فضائه سمبويجياً، من أجل أن يخلق الحساسية الإبداعية الديناميكية في وعي المتفرج أولاً، ومن ثم إعادة بثائه من جديد ثانياً، والمساهمة في الوعي الإجماعي للمدينة ثالثاً. وهذا يتطلب تغييراً في المفاهيم الأساسية للغة العرض المسرحي - في الجانب الفكري والجمالي أي النص المسرحي.. وفي الرؤيا الإخراجية والمكونات الجمالية واللغة التعبيرية أي فضاء العرض بحيث يصبح لمفرداته وجود ديناميكي في الفضاء والزمان والمكان ليصل إلى الجمهور ذلك الوعي وتلك القيمة الضرورية لكيثونة الإنسان فتؤثر في بصره وبصيرته.

والجانب الآخر الذي يمتلك أهميته وتعرضه لغة الطقس المسرحي وطبيعته الفنية هو تغيير العلاقة مع الجمهور المتلقي ليتحول إلى متفاعل ويقوم بفعل المشاركة كما كانت عليه وظيفته في الطقوس المسرحية قديماً.

إن هل يمكن أن يمتلك الفنان وسيلة الوضوح والقدرة على الخطاب المسرحي والتواصل مع ذاته وجمهوره بدون اعتماد الوسائل الأدبية؟ وأتعي أن يكون للوسائل البصرية والصور مساهمتها في العرض... أن يتحول الخطاب المسرحي من السمع إلى البصر وبالعكس، أن تبني الدلالات والإحالات

إذا كانت المسؤولية الاجتماعية وكذلك مسؤولية الفنان عموماً (لأنه خلاصة العقل الإبداعي الجمعي) هي التي تتحكم في مستقبل المسرح فإن هذا يدفعنا إلى التفكير بالمسرح المعاصر من جديد مع تشخيص الخطورة التي تواجهه والتي تكمن في أن المسرح قد يفني ذاته كفن... لثلاثة أسباب:

إما كونه فناً واقعياً فوتوغرافياً يخدعنا برؤية الواقع والطبيعة بسذاجة مرة ثانية على خشبة المسرح، أو مسرحاً متأثراً بوسائل الإعلام الدعائية التي تنتج الضجيج الإعلامي المؤدلج، مبتعداً عن معالجة القيم الإنسانية والمعرفية العميقة، أو باعتباره مسرحاً أدبياً يعتمد الوسائل الأدبية لمعالجة الواقع بدون اعتماد لغة المسرح البصرية، ومازال المسرح العربي متأثراً بهذه الاتجاهات ما عدا بعض الاستثناءات.

ولهذه الأسباب جميعها فإن المسرح العربي يخضع للهامشية والاستهلاك الثقافي لأنه لا يمتلك الحصانة الإدراكية أيضاً، فيتورط بالتقليد الأعمى لاتجاهات فكرية تجريبية ليس لها مدلولاتها الاجتماعية في مدينته ككافة الحال بالصحة للتقليد غير الواعي لبعض اتجاهات المسرح الغربي.

معمارية فضاء المدينة والسرد الرؤيوي

إن الالتباس الذي يعيق تطور المسرح العربي الآن ويخلق جوهر أزمته هو أن المدينة العربية غير مهيأة لخلق المسرح، لأن المتعاشين في المدينة منشغلون عن المسرح بأمور أخرى، أما أن تكون أدبيولوجية أو سياسية أو فكاهية تخديرية، وأما الانظمة التي تسير هذه المدن فإنها تعتبر المعرفة الفكرية والجمالية شيئاً ثانوياً. وعكس هذا فإن المسرح لا يمكن أن يوجد ويكون ديناميكياً إلا في قدرته على إثارة الأسئلة الجوهرية والمصيرية في عصر تكنولوجي جديد إضافة إلى أن المسرح بشكل بالنسبة للمدينة خطورة جوهرية لأنه يخلق التجمعات ويثير الأسئلة وينتج وعياً جديداً ويقوم بدور المعرفة، لهذا فإنه يعد هامشياً في صلب برنامج المدينة العربية الحياتي.

ولكن في ذات الوقت فإن المسرح يقف ضد مدينته ويخونها أحياناً، عندما يخون الفنان ذاته ومدينته حينما يكون فناناً متكيفاً بشروط فوقية فيجبر على أن يقدم معلومات فكاهية

هنا تكمن ضرورة إعادة معمارية السرد الرؤيوي والفكري للطقس المسرحي في المدينة العربية المستقبلية بحيث تكون هناك إمكانية لاستعادة مجد المسرح حتى يصبح له ارتباط عضوي بحياة الجمهور كما كان عليه المسرح اليوناني القديم. أو خلق تلك العلاقة المتجذرة بالمدينة كما في مدينة القرون الوسطى الأوروبية.

السميولوجية لعمل الممثل على الإشارات والرموز والرؤى البصرية. أن يتحول جسد الممثل إلى ذاكرة تعبيرية وإلى خزين مثنولوجي. أن يعتمد الفنان في التعبير على بصيرته المبدعة على همس الروح، وهذيان الجسد الإبداعي المؤثر في البصر والبصيرة، من أجل الوصول إلى "اللعن الجسدي"^{٢٢}.



أثر بريخت في الخطاب النقدي المسرحي العربي

إسماعيل ابن اصفيه*

وبلاغيا، من حيث فصاحة اللغة وجزالتها، وقوة الأسلوب أو ضعفه، وما شابه من صنعة وتكلف، والإصابة في التشبيه، هؤلاء الذين تشكلت مفاهيمهم النقدية من الموروث الثقافي العربي، وكانت صدق تلك المقاييس والمفاهيم التي روج لها بعض النقاد في العصر العباسي

وثانيهما خارجي، تمثل في ذلك التأثير الغربي الذي خضع له النقد العربي وأعلامه، والذي كان صورة مصغرة لتلك المواجهة الشاملة والمتعددة الوجوه والمستويات، بين الثقافتين والحضارتين العربية والغربية.

وقد اتحد التأثير ثقافة الآخر (العرب) وما يطرحه من آراء وأفكار سبلا شتى، حيث يعثر عليه الباحث فيما سماه عبد النبي اصطيف بالإشارات الصريحة إلى النقد الغربي، وفي اعترافات بعض النقاد باطلاعهم على التراث النقدي الغربي والإفادة منه فيسهم ذلك في تشكيل أفكار الناقد الضمنية التي سيواجه على أساسها النصوص الأدبية (1). ويسعى بعض هؤلاء إلى توضيح ما تطرحه تلك الثقافة من مفاهيم ورؤى خلال دراساتهم للتراث العربي، أو لنقل محاولة إعادة قراءته وفق تلك الآليات الجديدة، التي كانت محصلة الاطلاع على ثقافة الآخر.

وتشكلت المخيلة النقدية لدى البعض من تراكبات ثقافية وجزئيات لا حصر لها من التراثين العربي والغربي، انصهر جميعها في بوتقة واحدة وشكلت رؤاهم النقدية. وحين يشعرون في الممارسة النقدية تأتي أحكامهم ورؤاهم النقدية مشكلة من هذين المؤثرين (التراث الأجنبي) كمؤثر خارجي، و(التراث العربي) كمؤثر داخلي، ويعسر في كثير من الأحيان الفصل بينهما، ومن الصعوبة أحيانا إسقاط ذلك المكون الخارجي في الثقافة حتى لدى أولئك الذين ظلوا يؤكدون على نقاء تكوينهم وأصالتهم.

وكان العقد ونعيمة والملازني أفضل من جسد هذا الاتجاه في النقد العربي الحديث، حيث تشكلت ثقافتهم ورؤاهم النقدية من التراثين العربي والإنجليزي(2)، نظير طه حسين ومحمد مندور وأحمد ضيف الذين مثلوا النقد العربي في تفاعله مع

 خضع النقد العربي الحديث في نشأته وتطوره وفي مساراته المختلفة إلى مؤثرين : أحدهما ذاتي، ممثلا في الموروث الثقافي العربي الذي أسهم في تشكيل ثقافة ورؤى العديد من النقاد، الذين انطلقوا في تقويمهم للنصوص المسرحية من مرجعيات تراثية ومنطلقات فكرية، استلهمت ذلك المخزون الثقافي العربي الذي تشكل في عصور ما قبل الحداثة، وأمتد ليكون أدوات نخبية من رواد النقد العربي، الذين عرفوا باسم النقاد التراثيين، أمثال حسين المرصفي، وحمزة فتح الله، والرافعي وغيرهم، من الذين قوموا بالنصوص الشعرية تقويما نحويا

* قسم اللغة العربية وآدابها جامعة باجي مختار - عنابة.

النقد الفرنسي، وما يطرحه من مناهج ورؤى نقدية (3).

وهكذا ساهم التأثير الغربي في بلورة الكثير من المفاهيم النقدية العربية وأمدت النقاد بتصورات وأدوات شجعته على أن يعيد قراءة تراثه، وفق تلك الثقافة النقدية الجديدة.

والمسرحية بوصفها شكلاً أدبياً مبنية في نشأتها وتطورها إلى تلك التأثيرات الغربية، مع نهاية القرن التاسع عشر، ومحصلة أولية لذلك الاتصال الحضاري بين الثقافتين "المسرح بمعناه الاصطلاحي الدقيق فن ولج باب حضارتنا في النهضة، التي أعقبت الحملة الفرنسية على مصر" (4). كما أن النقد - الوجه الثاني لعمل المسرح - الذي صاحب المسرحية عبر مسارها - رغم ضعفه وقصوره - كان هو الآخر مدبناً إلى تلك التأثيرات، حيث استمد منها الكثير من المفاهيم والرؤى، التي يقوم النص المسرحي على أساسها، باعتباره أحد أوجه ذلك التأثير. فقد بدأت ملامحه الأدبية في التشكل عبر حركة الترجمة التي شهدت نشاطاً ملحوظاً في فترة الخمسينات والستينات، وأصبحت أكثر تنظيمًا ومنهجية حين رعت بعض الحكومات العربية في مصر والعراق هذه الحركة وأشرفت عليها ماديًا ومعنويًا. وكان من آثارها في مصر ظهور روائع المسرح العالمي، ومكتبة الفنون الدرامية، ومسرحيات عالمية، وهي السلسلة التي أثرت الحركة المسرحية، بما طرحته من إبداعات عالمية، وما صاحبها من نقد، والتي انتقلت بعض عناوينها إلى الكويت، فقدمت للقارئ العربي العديد من المسرحيات لأشهر كتاب المسرح العالمي، لاسيما تلك التي تنزع نحو التجريب والحداثة.

ولما كان يرتولد بريخت (1889 - 1956) ومسرحه الملحمي أبرز تلك الأشكال التجريبية، فقد حظي باهتمام كبير رفقة بعض الأشكال الأخرى، كالمسرح التسجيلي، ودراما البعث واللامعقول وغيرها.

وجاءت مادة هذا النقد على شكل مراجعات أو تقديم لبعض الكتب المتخصصة في المسرح وقضاياها وإعلامه، على نحو ما ميز الجهود النقدية لبريتني خضية الذي أوكلت إليه الحكومة المصرية ترجمة ونقل العديد من المسرحيات لأشهر المؤلفين العالميين (5). فشكلت تلك الترجمات وما يتبعها من تقويم زادا مسرحياً كبيراً

وتناولت بعض الكتابات النقدية التعريف بأولئك المسرحيين الإعلام الذين شكلوا ظاهرة فنية في المسرح

العالمي وساهموا في حركة التجريب. ومن الطبيعي أن يكون بريخت أحد هؤلاء، إلى جانب إبسن (1828 - 1906)، وتشيكوف (1860 - 1936)، وجورج برناردشو (1886 - 1950)، ويوجين أونيل (1888 - 1953) وغوركي ولوركا وسارتر وغيرهم.

ويعرف النقد المسرحي تطوراً ملحوظاً بعد صدور مجلة "المسرح" التي دأبت على تقديم دراسة تحليلية في كل عدد، تتناول البناء الفني لمسرحية كانت قد أصدرتها، عربية كانت أو مترجمة. واتخذت بعض الدراسات منحى مقارنياً، فقد أتاح نشر مسرحية "مصرع كليوباترا" المجال واسعاً لدى العديد من النقاد الذين راح بعضهم يبحث عن نقاط التشابه والاختلاف بين شوقي وأولئك المسرحيين الذين وعلفوا سيرة هذه الملكة. ووجد آخرون في ذلك مناسبة للحيل على عدد من المسرحيين الغربيين الذين أساءوا إلى كليوباترا، وقدموها في صورة امرأة مستهترّة غرماً جمالها، فضحت بوطنها في سبيل لذاتها.

وساهمت بعض المجلات الثقافية الأخرى في تطور هذا النوع من النقد، حين فتحت صفحاتها أمام عدد من أساتذة الجامعات والمعاهد الفنية الذين قدموا دراسة أدبية وغير أدبية للنص المسرحي، تناولوا فيها الإخراج، والديكور، والتمثيل، والموسيقى، والجمهور، والإضاءة، وغيرها. ومع هؤلاء، بدأت ظاهرة التركيز على تقويم النصوص المسرحية المصرية، في كتابات محمد مندور، وعبد القادر القط، ومحمد عدنان، وإبراهيم حمادة، وسعيد سرحان، وفتحي العشري، وفاروق عبد القادر...

وخصصت مجلة "الكاتب المصري" قسماً من أعدادها اسمته "شهرية المسرح"، قدمت فيه مراجعة لنشاط المسرح الفرنسي (6). وسارت مجلة "الكاتب"، التي تأسست سنة 1961 على خطى بعض المجلات، فقصرت بعض أعدادها على المسرح، تحت عنوان "جولة في مسارح العالم" (7). وهناك باب قار في مجلة "المسرح" عنوانه "المسرح العالمي في شهر" يطل من خلاله المثقف العربي على بعض ما يقدمه المسرح العالمي من إبداعات وتجارب.

وعرف المجتمع العربي، خلال الخمسينات والستينات، تغيرات مست البنى الاجتماعية والسياسية والإقتصادية، مما زاد في فراء حركة التأليف المسرحي، حيث مدته تلك التغييرات والهزات الاجتماعية بموضوعات جديدة،

الإجتماعية للنص. ولما كان هذا المسرح اشتراكي التوجه، يساري النزعة تعلقوا به وأقبلوا عليه. يقول نعمان عاشور، أحد كتاب هذه المرحلة: "مسرح الستينيات وجد كمثبر للدعوة الإجتماعية، وعلى يد ذوي التوجه اليساري، خاصة بعد أن اتجهت الدولة رسمياً للأخذ بمبادئ الاشتراكية العلمية... فقد اكتسب مسرح الستينيات في مضمونه ما كان قد تبلور لدى كتابه وكلهم من نتاج فترة الأربعينات من آراء ومضامين وحقائق ومذاهب وتطلعات سياسية واجتماعية كانت في مجموعها وصلب جوهرها يسارية المنزع..." (10).

وبلغ التعلق بمسرحه حد أن وصفوه بأنه "باحث عن إيديولوجية جديدة وثورية بناءة في سبيل فلسفة لمجتمع أفضل" (11). والشكل الفني الجديد لهذا المسرح كان الملمح للخروج من الدائرة الضيقة التي وجد كتاب المسرحية الواقعية أنفسهم فيها، حيث مثل المسرح للملمحي أهم الأشكال التجريبية التي عرفها المسرح العالمي طيلة الثلاثينات والأربعينات، لما قدمه من تجديد في للتكنيك المسرحي والرؤى، فكان الإقبال عليه إحدى أوجه تطلع المخرجين العرب إلى الجديد فكراً وفناً، بما ينسجم مع التحولات التي أصابت المجتمع، ولأنه من جانب آخر أبرز الأساليب والصيغ التي أعلنت الثورة على تلك الأشكال الكلاسيكية التي لم تعد قادرة على استيعاب المضامين الجديدة.

ومما ساعد على قبول هذا الشكل الفني والتأثر بما يطرحه، لاسيما على المستوى الجمالي والسعي إلى توظيف بعض فنياته، أنه بدأ - في بعض ملامحه - مالوفاً لأطراف العملية الإبداعية من نقاد وكتاب ومشاهدين ومخرجين - فمشاركة المشاهد وكسر الجدار الرابع، وتوظيف الراوي - وهي إحدى تقنيات هذا الشكل - فنيات معروفة في التراث، أو لنقل الأشكال الشعبية لمرحلة ما قبل المسرح الفني.

واستطاع هذا المسرح أن يكسب احترام الكثير من كتاب المسرح ونقاده الذين أدركوا أنه يمثل ثورة حقيقية في المسرح، وأن يترك بصماته على سائر الاتجاهات التي عرفها المسرح العالمي، فشيء بريخت ابتكروه لهذا الشكل الجديد باكتشاف انشائين، فقد كان يردد متباهياً: "أنا انشائين الشكل المسرحي الجديد" (12).

وعلى نحو ما كانت درجة التأثر به متفاوتة لدى هؤلاء

وفتحت أمام كتابه آفاقاً أخرى للتعبير، فتحول المسرح إلى الفن الأول، وأمكن له زحزحة بقية الأشكال الأدبية من أعلى قمة هرم الإبداع، فانعكس ذلك الثراء في النصوص على العملية النقدية التي عرفت - هي الأخرى - تطوراً ملحوظاً، حين هيأت لها تلك النصوص مادة للتقويم، وتجسد أيضاً في صدور العديد من المصنفات المتخصصة في نقد النصوص المسرحية والعروض الفنية - فوجد طلبة كليات الآداب والفنون مراجع عربية تعرض لأعمال عربية وبأقلام عربية، بعد أن ظل الانتكاء على تلك المراجع الأجنبية المترجمة، بل إن الكثير من النصوص المسرحية العربية دخلت مناهج الدراسة في الكليات والمعاهد المتخصصة، مما دفع بحركة النقد المسرحي نحو آفاق جديدة.

وتحت تأثير ما كان ينشر من مقالات عن بريخت ومسرحه الملمحي (8)، وبفعل تلك الثقافة المسرحية الجديدة شاع ما جس البحث عن التجريب في الأشكال والأساليب، والتحول عن البناء التقليدي للمسرح الذي ظل يمثل النقد الأسطوي، والاستجابة لما يطرحه المسرح العالمي من تجريب في الرؤى والأدوات الفنية (تكافؤاً) أن اتجهت نخبة من الأدباء العرب مبدين ونقاداً إلى المسرح الملمحي، باعتباره أبرز الاتجاهات المأمصرة القادرة على استيعاب المضامين الجديدة التي أفرزها التحول الذي أصاب البنية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للمجتمع العربي. فخلق المسرح الملمحي - مع مطلع الستينات - استجساناً وقبولاً لدى نخبة من المثقفين العرب الذين تقاطعوا فكرياً مع ما كان يدعو إليه بريخت ويناضل من أجله ويروج له مسرحه كالعدالة والحرية والاشتراكية، وهي الفترة التي شهد فيها المسرح العربي ازدهاراً كبيراً، كما شهدت مداً اشتراكياً، سيطر على أجهزة الإعلام، ومن بينها المسرح الذي تحول إلى أداة للترويج لما كان يرفع من شعارات سياسية واقتصادية، فجاءت الاستفادة منه "مرحلية ومرهونة بشروط مصالح سياسية وإعلامية ضيقة الأفق، فرضها التغيير والتحول المفاجئ في العلاقات الإجتماعية" (9).

فوجد هذا الشكل الظروف مهيأة لقبوله والإقبال عليه، سواء على المستوى الفكري أو على المستوى الجمالي فالمضمون الإيديولوجي الاشتراكي ما كان يبحث عنه نخبة من مثقفي الوطن العربي ذوي الاتجاه اليساري، فأعجبوا به لأنه يعالج المشكلات العامة، ويرسخ فكرة الوظيفة

ما تدعو إليه الثورة في عقيدتها السياسية الجديدة. وعليه، فإن الذين مثلوا المسرح الملحمي إبداعاً وتقويماً كانوا يساريي النزعة تقدمي الاتجاه على رأي نعيم عاشور: "مسرح الستينات وجد كمثير للدعوة الاجتماعية، وعلى يد كتاب الأريغينات ذوي الاتجاه اليساري" (16).

وكان كتاب المسرح ومخرجوه أسبق من النقد في التعرف بالمسرح الملحمي والدعوة إليه، وتخلّف النقد عن مواكبة حركة التحديث في المسرح، وبدلاً من أن يكون هؤلاء روادا يفتحون الأفق ويشيعون الثقافة المسرحية الجديدة، وأبرز الأشكال التجريبية تأخروا على النقد العرب الذين ظل الكثير منهم أسرى لتلك التقاليد الأرسطية. على نحو ما جاءت في كتاب "فن الشعر" لأرسطو، وغياب الثقافة المسرحية الجديدة لدى هؤلاء النقد والجهل بما يطرحه المسرح العالمي من تجديدات في الشكل والأساليب والرؤيا الفنية. ومن الشواهد التي قدمها بعض الدارسين عن غياب الثقافة المسرحية الجديدة، أن الناقد الكبير رجاء النقاش، فهم مصطلح المسرح الملحمي بالمعنى القديم، فانهزمت ذهنه إلى ميزات الملاحم القديمة، فراح يحاول أن يلصق "صفات" أبطال الملاحم القديمة المنقرضة ببطل مسرحية الشوقاوي، ويقول بين هذا وأولئك (17).

وثمة ملاحظة أخرى ميزت هذا النقد وشكلت أحد ملامحه، وهو أنه نقد غير متوازن لا ينظر إلى النص المسرحي نظرة متكاملة، إنه يركز فيه على دراسة العناصر على حساب الشكل والبناء الفني، فدراسة تصوير الكاتب للشخصيات وبناء الحدث وإلهاب الصراع، وقوة الحوار وشاعرية اللغة، أو ما اتسم به الحوار من غنائية وخطابية أو عدم ملاءمته لمستوى الشخصيات، وبناء الحدث، وغيرها من الأدوات الفنية والجمالية للنص، قد لا تأتي أوترد موجزة ومختصرة، فقد لا تتعدى الأسطر لدرجة يخيّل إليك أن الناقد يسعى إلى التخصّص منها لينتقل إلى المضمون، حيث يسهب في تحليله ودراسته، فلا نجد إلا إشارات عابرة إلى الخصائص الفنية في دراسة أمين العالم وأحمد عطية لمسرحيات الشوقاوي في حين استغرق الحديث عن المضمون صفحات عديدة.

وعلى الرغم مما شاع عن بعض هؤلاء النقداء من "ترديدهم لعبارات العناية بالصياغة الفنية في الأعمال الأدبية، إلا أن تعصّبهم للمضمون الاجتماعي، كان دائماً هو

الكتاب الذين مثلوا الجيل الأول للمسرح الملحمي في الأدب العربي، فإن الدوافع هي الأخرى كانت متفاوتة، فأقبل عليه البعض لدوافع جمالية صرفة، باعتباره يؤسس لقيم مسرحية جديدة، ويدعو إلى مسرح غير أرسطي. وأقبل عليه آخرون لما يحمله من تجديد في الرؤيا الفكرية للنص المسرحي، لاسيما فيما تعلق باجتماعية الأدب ودوره في التغيير، ولكنّه مسرحاً يعالج المشكلات المعاصرة، ويركز على القضايا الاجتماعية، ولا يقف عند حد إبرازها، بل يسهم في البحث عن حلّ لتلك المشكلات من خلال الاحتجاج والإقناع، "لقد أبى على مسرحه أن يكون مجرد تعبير عن الواقع، بل يسعى إلى أن يعطي لتلك الواقع معنى من خلال رؤية فكرية ذهنية وعاطفية معاً، كان مسرحه مسرحاً للوعي، الوعي القائم بين المشكلة وحلها..." (13).

وهو مسرح مغري لأنه لم يبدأ الالتزام بدور المؤلف في التعبير الاجتماعي والسياسي وتجاوز الوظيلية التقليدية للمسرح، وانتقل به من التطهير إلى الوعظ والاحتجاج والإقناع والسعي إلى تخليص المجتمعات عن طريق تغيير البيئة الخارجية (14). وعن دور المؤلف في إحداث التغيير داخل مجتمعه، كان بريخت يرتد منذ فجر حياته المسرحية "أنا لا أهدف أن أدوم أفكار في فحسب،... هدي أن تستثمر هذه الأفكار، أن تعنصر منها العائدة، ومن ثمة تتخذ كعنصر من عناصر التغيير" (15).

ومعظم نقاد المسرح العربي الذين تجلّت في كتاباتهم تلك المعايير النقدية المستمدة من آراء بريخت ونظريته، مثلوا طائفة تلقى الخطاب البريختي في النقد المسرحي، وسعوا إلى توليفه كان جميعهم من ذوي الاتجاه اليساري، أمثال محمود أمين العالم، وأحمد عطية، ورجاء النقاش، ومحمد الشوباشي، ولويس عوض، عبد المنعم تليمة وغيرهم، من النقداء الذين كلّفوا بالدعوة إلى اجتماعية الأدب، وضرورة الاهتمام بمشكلات المجتمع والتعبير عن قضاياه، واستجابوا إلى التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي جاءت بها ثورة 1952، والتي فرضت على مثقفها خيارات إيديولوجية، تساوى النقد في هذه النزعة (الخطفية الإيديولوجية) مع المبدعين، فمعلم الذين كتبوا مسرحيات ملحمية لاسيما الرواد منهم، كانوا يساريين أيضاً أمثال رؤوف مسعد، نجيب سرور، الفريد فرج ميخائيل رومان، فأقبلوا على المسرح الملحمي لتقاطعه فكرياً (باعتباره مسرحاً اشتراكياً يدعو إلى العدالة والمساواة)، مع

التقليدي والبريختي، مما زاد في أزمة هذا النوع من النقد.

وتجلت البريختية في نقد هؤلاء من خلال إسقاط بعضهم لعدد من تقنيات المسرح الأرسطوي، التي كان ينظر من خلالها إلى النص ويقوم وفقها، واستبدالها بأخرى ملحمية. فإذا كان النقد المسرحي القديم قد دأب على تقسيم المسرحية إلى فصول، والفصل إلى مشاهد، فإن هذه المصطلحات قد غابت عن قاموس نقاد المسرح البريختي وكتابه، حيث ألغى هذا البناء التقليدي واستعاض عنه بتقسيم العمل الدرامي إلى أجزاء أو ألواح، فتأتي المسرحية على شكل لوحات، ولكل لوحة عنوانها وتحفظ باستقلال في مضمونها، ولكنها في النهاية ترتبط في معنى واحد، وتؤلف الشكل النهائي للعمل.

وتبعاً لهذه الثقافة الجديدة لم تعد المسرحية تتبع ذلك التقسيم الكلاسيكي، فالأساس في البناء المسرحي البريختي اللوحة لا الفصل، والتطبيقات العملية لهذه القاعدة يمكن تلمسها في العديد من الكتابات المتأثرة بالمسرح الملحمي، بأخذ صلاح عبد الصبور في مسرحية "ملحمة الخلاج" بتقنية الأجزاء والعنونة، فجاءت المسرحية مقسمة إلى جزأين، عنون الجزء الأول بـ "الكلمة"، والثاني بـ "الموت" (20)، وغاب مصطلح الفصل والمشهد في مسرحية "ياسين وبهاء"، التي أخذ فيها نجيب بنظام الألواح، فجاءت المسرحية مشكلة من اثنتي عشرة لوحة، ولا نعثر في مسرحيته الثانية "يا بهية خبريني" على أي من هذه التقنيات، فلا فصول ولا ألواح ولا أجزاء (21).

واختار رؤوف مسعد لمسرحية "القناع والخنزير" - وهي من أولى المسرحيات الملحمية في الأدب العربي - نظام المشاهد بدلاً من الفصول، وأعطى لكل مشهد عنواناً، والأخذ بمثل هذه التقنيات أضحى أوجه التأثر بالمسرح الملحمي.

ومن المعايير النقدية التي تشكلت بفعل التأثير البريختي اعتبار النقاد عدم بعض الكتاب للجدار الرابع إحدى اللغات الفنية والجمالية التي شكلت معالم هذا المسرح، الذي لم يعد يدين بالوالد لقيم وتقاليد المسرح الكلاسيكي، الذي ظل يقيم جداراً وهمياً يفصل خشبة التمثيل عن قاعة المشاهدين، تجزئاً مع الزمن وأصبح أحد للتقاليد المتعصبة في المسرح الدرامي والأمثلة التطبيقية على هذا الإسقاط كثيرة في نصوص رشاد رشدي، وغيره من الكتاب الذين قدموا نصوصاً التزموا فيها بعض تقنيات المسرح الملحمي.

المعيار في تفسير خصائص العمل الأدبي، ولعل السر في هذا أن النقد القائم على الفكر الماركسي يتجه - بطبيعته - إلى ما هو خارج العمل الأدبي (18).

والكثير مما نسميه نقداً مسرحياً بريختياً لا ينطلق من نظرية نقدية متكاملة تنظر إلى العمل المسرحي نظرة شاملة، فقد لا نعتز لدى هذا الناقد إلا على عدد محدود من المعايير النقدية المستمدة من نظرية بريخت وأرائه، والتي لا تشكل في غالبيتها رؤية عامة ومشتركة لدى جميع هؤلاء النقاد الذين جاءت أحكام بعضهم مطمعة بمعايير لمذاهب ومدارس مسرحية أخرى من أرسطية وتسجيلية وعبثية، وبالتالي كان الجزم بوجود نقاد بريختيين أمر لا يمكن الوثوق به.

وعلى نمو ما شاعت أفكار بريخت السياسية والإيديولوجية في أوساط الطبقة المثقفة، ومسرحياته التي تسابق المترجمون إلى نقلها والمخرجون إلى تجسيدها على خشبة المسرح (19) فإن آراءه النقدية في التقييم وأسلوبه في الكتابة، ومنهجه في الإخراج أصبح مؤثراً في العملية التقييمية لعدد من كبار المثقفين العرب ولا سيما ذوي التوجه اليساري، وكانت بداية ذلك الأثر الملحمي شيوع العديد من المفاهيم والمصطلحات المسرحية البريختية بين النقاد العرب مشكلة أولى ملامح تأثيره بما يطرحه بريخت من آراء ومفاهيم، وتحت هذا الشكل الجديد وغيره من التجارب المسرحية الأخرى بدأ الناقد العربي يعيد تشكيل ثقافته المسرحية وأدواته الفنية ورؤاه ومن هذه المصطلحات التي عرفت طريقها إلى ساحة النقد المسرحي، التفرؤب، الراوي، المسرح الملحمي، اللوحة، الجزء، الإيهام بالواقع، عدم الجدار الرابع، الإلتزام، ومفاهيم أخرى تمثل المسرح الهادف، التغيير، دور المشاهد، الجانب التعليمي، المسرح الواعي، المسرح السياسي، وشمل التأثير حتى بعض النقاد الذين يحسبون على الاتجاه المحافظ في النقد المسرحي العربي، والذين راح بعضهم يسعى إلى الكشف عن ملامح استفادة هؤلاء المسرحيين من منهج بريخت وأسلوبه في الكتابة.

وعلى الرغم من أن تأثيره أصبح يشكل اتجاهاً عاماً في النقد المسرحي، إلا أن بعض النقاد لم يصدروا في توظيفهم لعدد من المصطلحات عن المسرح الملحمي، وفهم آخرون بعضها فهماً تقليدياً خرج به عن المفهوم الذي قصده بريخت، وخلطت بعض الكتابات النقدية بين المفهومين

خيارات إيديولوجية جديدة ومعاصرة، وأصبح تقويم النص وفق هذه التغييرات والتأثيرات ينطلق من مدى التزام الكاتب جانب المجتمع والتعبير عن مشكلاته، على اعتبار أن هذا العبد أحد ثوابت الواقعية الاشتراكية التي تنهاها بريخت، وكان أحد كتابها ومفكرها المعاصرين إلى جانب جورج لوكاتش، وإليوت، وبرنارد شو، وروجي غارودي، بل إن النص الجيد في نظر النقاد ذلك الذي يتجاوز التصوير الدرامي والفوتوغرافي لتلك الظواهر السلبية وتحمله وظيفة أخرى غير التسجيل، تكمن في إيقاظ فاعلية المتفرج ومساعدته على اتخاذ موقف مما يعرض، فيخرج من المسرح ليمارس دوره في التغيير الاجتماعي والإصلاح السياسي، بعد أن يكون قد اقتنع بأن ما يقدم ليس قدراً محتوماً، ولكنه تصوير لحالة يمكن إزالتها، وتلك هو الإحساس الذي خرج به محمود أمين العالم بعد مشاهدته لمسرحية "عسكر وحرامية" لرشاد رشدي، المكتسبة عن مسرحية "القاعدة والاستثناء" لبريخت، "ليفانر المشاهدون قاعة المسرح وهم يحملون الرغبة والإرادة في تخليص البطل من محنته، فليس من الضروري أن تتكحل الدوائر في المسرحية، فتشكل بعد ذلك بالولي والكناخ البولي عقب استيعاب العمل الفني، ولنخرج من المسرحية ونحن نعانى مسؤولية المشاركة في تخليص البطل وتحقيق الخير والعدالة" (23).

وهو دور لا يتحقق إلا بعد أن يكون المشاهد قد وعى المشكلة المطروحة، وفهم أسبابها ودوافعها، وحينها يبدأ في التفكير عن مخرج لها، وبهذا يكون المسرح الملحمي قد تجاوز الوظيفة التقليدية للمسرح.

وانطلاقاً من هذه الرؤيا الفكرية أثنى مندور على بعض مسرحيات توفيق الحكيم مثل "الصفقة" و"الأيدي الناعمة" و"أشواق السلام"، التي كانت انعكاساً مباشراً لبعض ما جاءت به ثورة 1952، من تقديس للعمل، وارتباط بالأرض، والوقوف في وجه الإقطاع، فقال: "وبعد الثورة الأخيرة التي يشتر سياسة اجتماعية إيجابية جديدة كان لابد أن يتفعل توفيق الحكيم بهذه السياسة، فهو شديد التأثير بالتأثير الاجتماعي... انتقل إلى ما يسمى اليوم المسرح الهادف، وهو المسرح الذي يسعى إلى قيادة المجتمع نحو القيم الجديدة المتطورة وتعميقها في نفسه، وكل هذا واضح في المسرحيات الأخيرة التي كتبها الحكيم بعد الثورة مثل مسرحية "الأيدي الناعمة" التي تجسد العمل ومسرحية "الصفقة" التي تحاول أن تؤكد ثقة الشعب في نفسه وقدرته

وبإسقاط الكتاب لهذا الجدار الوهمي حدث التواصل بين الممثل على خشبة والجمهور في القاعة، وتم التواصل - الذي ظل مقطوعاً في التجارب المسرحية السابقة - بين طرفي العملية الإبداعية (جمهوراً وممثلين)، وحين تدمج القاعة مع الخشبة يتحول العرض إلى ما يشبه الحفل المفتوح الذي يشترك فيه الجميع، مشاهدين، وجمهوراً، ومخرجاً، ومؤلفاً. والغاية من هذا الإسقاط، في رأي النقاد، إزالة الإيهام بواقعية الحدث، وحتى يدرك المشاهد أن ما يقدم على خشبة المسرح ليس حقيقة ثابتة أو قدراً محتوماً، بل حالة طارئة قابلة للنزول، وعلى نحو ما يمكن إزالتها عن الخشبة يمكن إزالتها أيضاً في واقع الحياة.

وارتبط هذا التجريب (إسقاط الجدار الوهمي) بالنحول في طبيعة الجمهور الذي لم يعد - كما كان في المسرح الأرستطي - متلقياً ومستهلكاً سلبياً، بل أصبح مشاهداً واعياً ومشاركاً فعلاً فيما يقدم له من نصوص، تحول من حالة السكون والثبات إلى الحركة والفعل، يسهم في التغيير ويرفض أن يظل مشاهداً محايداً وصامتاً. ويبدو أن جدة هذه التقنية في التأليف المسرحي فاجأت أحد النقاد الذي حذر عرضاً مسرحياً تخلي في المؤلف عن هذا البعد، الذي لم يعد من مستلزمات النص المسرحي: "ففي نفس اللحظة التي كنا نتنظر فيها أن تتدفق دقات المسرحية التقليدية إيماناً بانفراج الستار عن الفصل الأول وبانطفاء أنوار الصالة، وجدنا - وما زالت أضواء الصالة مضأة - الستارة تفتح وتغلق... وبدأ أن هناك خلافاً قد وقع في إدارة المسرح، إذ أن الستارة قد فتحت وما زال العمال يركبون الديكور، بينما يصبح مدير المسرح في وجه شخص، وتبدأ المسرحية بمشهد الافتتاح على حركة إعداد المسرح، طلباً من الجمهور أن يشترك في هذا الإعداد لتكون صالة المشاهدين امتداداً للعرض، وليعيش الجميع مشتركين في العملية المسرحية وبالتالي تكون أمامهم فرصة الجدل والمناقشة" (22).

وحين يتم التواصل والاندماج بين القاعة والخشبة، ويسهم المتفرج فيما يطرح من نقاش ويبدل في حوار مع الممثل على خشبة، فإن ذلك النقاش يعد جزءاً لا يتجزأ من المسرحية.

وبفعل التأثير البريختي شاع بين نقاد المسرح وكتابيه مبدأ الالتزام، لاسيما وأن التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي عاشتها مصر قد فرضت على المجتمع

على هزيمة أعدائه" (24)، بل إنه ليذهب أكثر حين يعتبر هذه المسرحيات خير ما كتبه توفيق الحكيم (25).

وتحت تأثير هذه الفلسفة ومن منطلق إيديولوجي بحث علق حسين مروة على مسرحية "الطعام لكل فم" للحكيم أيضاً بقوله: "قضية إنسانية نبيلة وعظيمة، وليس كبيراً على فنان عظيم مثل توفيق الحكيم أن يعالج القضية في عمل مسرحي". وأثنى على مسرحية "مأساة جميلة" للشراواي، لأنها تمثل - في نظره - نموذجاً لانتفاخ الأديب على قضايا المجتمع الكبير والمعاناة الإنسانية والوجدان الجماعي الناضج (26). وكان الالتزام المحور الذي اتكأ عليه كل من أمين العالم، ومحمد مندور في الإشادة بمسرحية "ياسين وبهية" لنجيب سرور، حين نقلها كرم مطاوع من الكتاب إلى الخشبة. غير مندور عن ذلك الإعجاب في مقال تحت عنوان "من حيرة الحكيم إلى التزام نجيب سرور"، انتهى فيه إلى القول: "وأنا أرجو من أدبائنا وفنانينا المفضلين أن ينتقلوا مع الثورة من مرحلة الحيرة والتردد، إلى مرحلة الشجاعة والالتزام والتجديد الأصيل" (27).

وعلى شاكلة اليساريين، فإن تقويم المسرحية انصب على مضمونها، أما جوانبها الفنية فليست بذات أهمية، قياساً إلى المحتوى، فمرد هذا الإعجاب أن "ياسين وبهية" تقدم صورة عن نضال الفلاحين ضد الاستعمار البريطاني وتضحياتهم، وتشبيهمهم بالأرض ووقوفهم في وجه الإقطاع، فيتحول "أمين" الشخصية المحورية في المسرحية من خادم للإنجليز يقبل تقودهم إلى ثائر ومتمرّد، فيقتل ليكون شهيداً آخر تقدمه بهية بعد ياسين، الذي قتله الإقطاع، وهكذا تكالب على الفلاحين كل من الانجليز والإقطاع. ولأشك في أن محاربة هؤلاء والتسكك بالأرض، والدفاع عن طبقة الفلاحين تشكل لب الفلسفة اليسارية، وهي المحور الأساسي في النص. وانطلاقاً من المعيار ذاته لم يعجب الناقدان (مندور والعالم) بمسرحية "أهل الكهف" التي اعتبرت إحدى ندر المسرح العربي، فميزتها في رأي مله حسين أنها "أغنت الأدب العربي وأضافت ثروة لم تكن له، ويمكن أن يقال إنها رفعت من شأن الأدب العربي وأتاحت له أن يثبث للأدب الأجنبية" (28).

ولكنها سلبية تشاؤمية لا تؤدي وظيفة إيجابية، بل هي من الأدب الرجعي في نظر العالم. وأنموذج لأدب التصوف

والانعزال في رأي مندور الذي بارك تأخذه بحسب حق على المسرحية وسلم بها وتساءل: "هل لنزعات التصوف محل في مصر؟ إنها في ميدان قتال مادي يستلزم منها أقصى الجهاد، وسلاحها فيه اعتداد بالنفس وبالانسامي بها والشعور بقيمة هذا الشعب المظلوم..." (29).

ومن خلال هذه العيّنات، يلاحظ أن هؤلاء النقاد احتكموا في تقويمهم لعدد من المسرحيات إلى النزعة الإنسانية والنظرة التغايرية والالتزام، وهي معايير أساسية للتقويم في المسرح الملحمي والأدب الواقعي عموماً، ونظروا إلى التصوف من زاوية يعينها تتمثل في قدرتها على تمثيل المضامين الاجتماعية، أما الجوانب الفنية والجمالية فليست ذات أهمية في ذلك التقويم، حتى وإن عرضت لها فلا تكاد تبدأ لتنتهي ولتتحول إلى المضمون حين تسهب في تحليله ودراسته، وكثيرة هي المسرحيات التي كان مضمونها الاجتماعي وراء نبوغها وشهرة مؤلفها، مع أنها من الناحية الجمالية والفنية لا ترقى إلى مستوى ما قبلها.

وشيوخ ظاهرة الالتزام مودها التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي جاءت بها ثورة 1952، والتي فرضت على المثقفين خياراتها، وفي ظلها تحول الالتزام السياسي والاجتماعي إلى أشبه بالعوجة التي ركبها الجميع نقاداً ومبدعين، ساسة ومفكرين، فيما أن الثورة كانت جماهيرية الأهداف اشتراكية المنهج، فعلى الفنان أن يساير الثورة ويعبر عن أهداف اجتماعية عامة.

وحتى المناسبات الثقافية والأدبية أصبحت تؤكد على ضرورة الالتزام، فقد أوصى مؤتمر الأدباء العرب في دورته الخامسة ببغداد الكتاب "بتوجيه عنايتهم إلى القاعدة الشعبية وتعمق أغوارها وإيقاظ الوعي العربي على أوسع نظام حتى يواجه المجتمع العربي بفهم وصدق..." (30).

وكان توظيف الراوي في المسرح العربي ضمن هذا التأثير العام الذي أحدثه بريخت، وأحد أوجه التزام المسرحيين بحرفيات المسرح الملحمي، ولقي توظيفهم لهذه التقنية استحسان العديد من النقاد، على اعتبار أن الراوي تقنية شائعة في التراث الشعبي، تسهم في تقريب النص من المشاهد، وفضل بريخت أنه لفت انتباه المسرحيين إلى الأهمية الدرامية التي يقدمها توظيف الراوي للمسرح، إنه أشبه بالحكاوي الذي يروي الأحداث التي مرت قبل أحداث المسرحية والتطبيق عليها، والمساهمة في كسر الإيهام

صيفة تتجاوب وتتفاعل مع الواقع العربي وتبعدنا عن الاستلاب الحضاري والتبعية للفكر الغربي، التي وافقت المسرح العربي منذ المراحل الأولى لنشأته.

وحضر هذا الهاجس في كتابات الأدباء المغاربة مثل عبد الكريم بريد في مولفه "التنظير المسرحي" والبحث عن المسرح العربي، وحسن المنيعي والطيب الصديقي في العديد من المقالات وعلى الرغم من الاختلاف في الأسس الفنية والفكرية بين هؤلاء الداعين إلى مسرح عربي، وتباين الرؤى والمناهج التي يراد من خلالها التأسيس لهذا الفن وتأسيسه، فإن الرغبة كانت أصيلة، ولا يزال التنظير للمسرح العربي يشكل أحد المعاور الأساسية للخطاب النقدي المعاصر.

ومع أن بريخت مثل الخلفية الفكرية والثقافية لعدد من الكتاب والمفكرين العرب، وساهمت نظريته وأرائه ومسرحياته في تشكيل الثقافة المسرحية لعدد من النقاد والمبدعين فكروا وفنوا، من خلال الدعوة إلى قيم ومفاهيم مسرحية غير أرسطية، إلا أن تأثيره على الخطاب النقدي المسرحي لم يعد مستغنيا قياسا إلى أثره على حركة التأليف والإخراج. فلهذا، ذلك أنه اشتهر بين المثقفين كمسرحي ومفكر سياسي ومخرج قبل أن يكون ناقدا، ثم أن النقد لا يدخل ضمن اهتماماته الأولى مقارنة بالإبداع مثلا، بل إن كتاباته النقدية - على الرغم من قلتها - لا تكاد تعرف إلا في وسط ثقافي ضيق. ومما زاد في ضعف الخطاب النقدي المسرحي المتأثر بنظرته ومنهجه وطروحاته أن مسرحه وأرائه النقدية بدأت في الحضور بشكل كبير مع نهاية الستينات وفي أوساط الطبقة اليسارية تحديدا، وهي المرحلة التي شهد فيها المسرح العربي تواجعا وانحسارا على مستوى الكتابة الإبداعية والعروض الفنية (35)، وكانت بداية أزمة النص في المسرح العربي، فانعكس ضعف حركة الإبداع على الحركة النقدية، فانصرف عدد من كبار نقاد المسرح إلى تقويم فنون أدبية أخرى، وانحصر مجال النقد في الصحف والمجلات على شكل مقالات ارتبط الكثير منها بالتقويم الفني لما كان يقدم من عروض مسرحية، دون أن يتخلل ذلك التقويم مدى التزام هذا المسرحي بالتقاليد البريختية، وما مقدار النجاح أو الفشل، سواء على مستوى النص أو على مستوى الإخراج.

زادت أزمة النص من اتساع وتعدد أوجه أزمة النقد

بالواقع. وكان نجيب سرور من أسبق كتاب المسرح العربي استحضارا لشخصية الراوي، وأكثر توظيفا لها اقتداء ببريخت فقد افتتح مسرحية "ياسين وبهية" باستهلال على لسان الراوي على غرار ما يحدث في المسرح الملحمي، وأنهى النص بخاتمة، ومرة أخرى على لسان الراوي: "إن الأداء الصامت على إيقاع صوت الراوي ليس أمرا جديدا على المسرح، حيث يحدث هذا في مسرح بريخت، ففي مسرحية "دائرة المباشير القوقازية" يرفع صوت المغني يروي لحظة الصراع، التي تغلب فيها جروش أمام الطفل الذي تركته أمه امرأة الحاكم في لحظة الانقلاب وهربت. إن جروش تردد طويلا بين أن تنجو بنفسها وتنقض عن كاهلها عبء إنقاذ الطفل، وبين صوت الخير الذي يجنبها إلى نجدها... ولم يكن غريبا أن يلجأ سرور إلى الأسلوب نفسه الذي لجأ إليه بريخت وأنوي وغيرهم، كان نجيب سرور ينتمي إلى هذا التيار نفسه" (31).

ولاحظ هؤلاء النقاد أن استحضار بعض تقنيات التراث الشعبي كالراوي والمهرج والحلقة يؤدي عدد من المسرحيين العرب، لم يكن الدافع إليه التآثر بها طرفة بريخت، بقدر ما كانوا يبتعدون العودة بالمسرح إلى حضرة التراث الشعبي وفن الفرجة، أملا في التجديد من الآخر، والرجوع إلى الذات من خلال البحث عن قالب مسرحي أو صيغة بديلة عن الشكل الغربي، وأولى ملامح التحدي أن نسعى إلى الربط بين هذا الفن الجديد وبين خصوصياتنا الثقافية، كإدخال فنون الفرجة الشعبية من غناء ورقص في صياغة النص، وأن تطور تلك الأشكال التراثية التي تحمل بعض مقومات المسرح الحديث.

وكانت بداية البحث عن شكل مسرحي يمثل خصوصية الذات العربية ويجورها من تأثير الآخر (الغرب) مع توفيق الحكيم في كتابه "قالينا المسرحي" الذي أثار من خلاله هاجس التأسيس وإشكالية التنظير للمسرح العربي، وهي الإشكالية التي شغلت فكر العديد من الكتاب مبدعين ونقاد، وعرض لها يوسف إدريس من خلال مجموعة من المقالات نشرها تحت عنوان "تحو مسرح مصري" (32)، رسم من خلالها ملامح المسرح الذي يدعو إليه، ويطرحه بديلا عن المسرح الغربي. وتتاولها بعده سعد الله ونوس في "بيانات المسرح عربي جديد" (33)، وعلى عقلة عرسان في "الظواهر المسرحية عند العرب" (34)، معقفا فكرة غنى التراث بظواهر وأشكال يمكن بعد تعديلها أن تتحول إلى

المسرح الملحمي، إلا أن ناقد المسرحية (أحمد عطية) قوماً من منظور كلاسيكي بحت، وعلى شاكلة النقاد اليساريين، اهتم بدراسة المضمون الاجتماعي وتعصب له، ولم يعرض إلى الجوانب الفنية للنص إلا عرضاً، وقيمة هذا النص في نظره تكمن في تحول عبد الرحمن للشرقاوي من تمجيد البرجوازية وتحفيز الفلاحين إلى تمجيد للشعب ودور الفلاح والعامل في البناء الاجتماعي، وأعجب أيضاً بالنزعة الاشتراكية التي اتسم بها بطل المسرحية (37).

وعلى النقيض من ذلك فقد تكون المسرحية كلاسيكية البناء، إلا أن الناقد ينطلق في دراستها من منظور ملحمي أو تشريحي، وحين لا يجد أسس هذا المسرح ينعتها بالضعف ويحمل عليها، وذلك أحد أوجه إشكاليات النقد المسرحي.

ويبقى بريخت من خلال نظريته ومنهجه وطروحاته الفكرية الشخصية المسرحية الأجنبية الأولى التي عرفها العرب في الستينيات، ومازست تأثيراً في العلية المسرحية إبداعاً ونقداً وإخراجاً، إنه مؤسس فيما مسرحية جديدة وادع إلى مسرح غير أرسطي.

المسرحي، الذي انتشر منذ البداية إلى منهج له تصورات الفكرية والفلسفية، كما عانى من عدم ضبط النقاد العرب للمصطلحات والمفاهيم المسرحية التي قدمها بريخت تحديداً، فالملمحية والتغريب والإيهام مصطلحات بريختية وظفها بعض نقاد المسرح العربي، وخرجوا بها عن المعنى الذي قصده بريخت.

ومن ملامح هذه الأزمة وفوضى النقد المسرحي أن عدداً من المسرحيات الملحمية مثل "النار والزيوتون" لألفريد فرج، وآه يا ليل يا قمر" لنجيب سرور، و"مأساة جيفارا" لمعين بسيسو، و"بلدي يا بلدي" لوشاد رشدي، التزم فيها الكاتب الأسس الملحمية إلا أنها قومت بوصفها مسرحيات تقليدية. فقد اعتبر أحمد عباس اعتماد نجيب سرور في مسرحية "آه يا ليل يا قمر" السرد دون اعتماد نجيب عبداً فنياً، وهذا صحيح في المسرح التقليدي، غير أن تحليل المسرحية وفق الأسس الملحمية يظهر أن الاعتماد على السرد وسيلة فنية تحقق التغريب الذي يؤثر على المشاهد (36).

ولتزم الشرقاوي في "الفتى مهراً" بقدماً من حركات

الهوامش :

- 1- عبد النبي اصطياف، في النقد الأدبي الحديث، ج 1، مطبعة الاتحاد، جامعة دمشق 1991، ص 44.
- 2- عن أثر الثقافة الإنجليزية والأصول العربية في تشكيل الرؤى النقدية لجامعة الديوان، راجع الباب الأول من كتاب الدكتور مصاييف، جماعة الديوان في النقد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1982.
- 3- تتبع الدكتور عبد المجيد حوس جوانب من ذلك التأثير في كتابات عدد من رواد النقد العربي الحديث الذين تأثروا بالمنهج التاريخي الذي وضع أسسه غوستاف لادسون، انظر كتابه اللاتسوية وأثرها في النقد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1996.
- 4- محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، ط 3، بيروت 1980، ص 17.
- 5- أهمها فن الكتابة المسرحية لمؤلفه لاجوس أجري، وعلم المسرحية لأدريس نيكول، وفي الفن المسرحي لأدوارد جوردن، والمدخل إلى الفنون المسرحية لفراكت هوابنتج، وحياتي في الفن وإعداد الممثل لستانسلافسكي.
- 6- حياة جاسم محمد، الدراما التجريبية في مصر والتأثيرات الغربية عليها، دار الآداب، 1983، ص 28.
- 7- المرجع نفسه، ص 29.
- 8- يمكن الرجوع إلى بعض أعداد مجلة الكاتب والمجلة والمسرح لسمتي 1964 - 1965، حيث أفردت الكثير من الأعداد والصفحات لمسرح بريخت، وترجم كتابه "الأركان المصغر" ونشر في مجلة المسرح سنة 1964.
- 9- طارق العناري، آفاق مسرحية، دار كنعان، الأردن، ص 61.
- 10- السعيد الورقي، تطور البناء في أدب المسرح، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط 1، 1990، ص 276.
- 11- المرجع نفسه، ص 276.
- 12- فراكت هوابنتج، التدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف وآخرون، دار المعرفة، القاهرة 1970، ص 131.
- 13- تطور البناء الفني، ص 276.
- 14- حسن محسن، المؤثرات الغربية في المسرح المصري، دار النهضة العربية، القاهرة، ص 345.
- 15- يوسف عيد، المسرح : الطريق والحدود، دار الحرية للطباعة، بغداد 1977، ص 161.

16. تطور البناء في أدب المسرح، ص 276.
17. رشيد بوشعير، أزمة النقد الموقف الأدبي، عدد 141-142، مارس 1983، ص 299.
18. شريف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1، 1985، ص 68.
19. كان فاروق الدمرdash سباقا إلى التعريف بمسرح بريخت على الحشبة، حيث أخرج له سنة 1964 مسرحية "الإستثناء والقاعدة"، كما قدم له كمال عبد في الموسم المسرحي 66/65 مسرحية "طبول الليل"، وأخرج له سعد أردش في الموسم نفسه مسرحية "الإنسان الطيب في شقرون"، وتخصص أخرى أخرجها كرم مطاوع ونجيب سرور. انظر آفاق مسرحية، ص 66/65.
20. تخلى صلاح عبد الصبور عن هذه التقنية في بقية مسرحياته، فقسم ليلى والمجنون إلى ثلاثة فصول، والفصل إلى مجموعة من المشاهد، على نحو ما شاع في المسرح الأرسطي.
21. عاد نجيب ثانية إلى نظام الفصول في مسرحيتين، هما "أه يا ليل يا قمر" و"قولوا لعين الشمس".
22. تطور البناء الفني في أدب المسرح، ص 356.
23. محمود أمين العالم، الوجه والفتاح في مسرحنا المعاصر، دار الآداب، بيروت، ص 243.
24. محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، القاهرة، دت، ص 121.
25. المرجع نفسه، ص 121.
26. رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية 1986، ص 348.
27. مسرح توفيق الحكيم، ص 191.
28. المرجع السابق، ص 258.
29. المرجع نفسه، ص 257.
30. المرجع نفسه، ص 258.
31. أمين العيوطي، دراسات في المسرح، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1977، ص 28.
32. نشر هذه المقالات أول مرة في مجلة "الكاتب" في شهر مارس من سنة 1964، ثم جعلها مقدمة لمسرحياته وبعد عشر سنوات أصدرها في كتاب صدر في بيروت عن مؤسسة الوطن العربي للنشر وأجّع حورية حمو. ناصيل المسرح العربي، ص 80.
33. نشر سعد ونوس - هو الآخر - مقالاته في مجلة المعرفة السورية. عدد 104 سنة 1970. ثم نشرها في كتاب صدر عن دار الفكر الجديد، بيروت 1988 المرجع السابق.
34. نشر علي عقلة عرسان دعوتها في كتاب أصدره سنة 1981، تحت عنوان الظواهر المسرحية عند العرب.
35. من ملامح هذه الأزمة وانحصار رفة المسرح، أن الأرقام تقول إن مسارح الدولة قدمت في الموسم المسرحي لعام 64/65 خمسة وستين عرضا، شاهدها مليون شخص، مقابل سبعة عشرة عرضا ومائة وخمسين ألف مشاهد خلال الموسم المسرحي 70/71. وشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص 230.
36. الدراما التجريبية، ص 93.
37. اتجاهات النقد المعاصر، ص 67.

التعدّد الديني والإنسانية الجديدة

حسن سعيد جالو

هناك السلام بين الأديان، مالم يكن هناك حوار جدي وعميق بين أتباعها، ولن يكون هناك الحوار الجدي والعميق بين أتباعها، ما لم يكن هناك فهم عميق لهذه الأديان من حيث الأسس والمكونات (دوبي 376). نرى إذن أنه خلافا عما كان يظنه بعض الناس بعد انهيار المعسكر الشيوعي من أن العالم وصل إلى حقبة جديدة تتميز بظهورها من الأطوارات الكبرى كالدين والإيديولوجيا، بل وصل بعضهم من الساذجة إلى الزعم بنهاية التاريخ، وكان التاريخ في نظرهم مصرف مالي تتصرف فيه أمة بعينها دون بقية الأمم، فقد وقع العكس تماما أي رجوع الدين وفكره بقوة لا مثيل لها، مسطرا معالم الطريق التي ستسير عليها الإنسانية في هذا القرن والقرن الذي تليه، فشهدنا المعاجز في البوسنة وكوسوفو والشيخان التي لعب الدين فيها دورا رئيسا. كما قامت الأحزاب البعثية الدينية كالغقايق في جميع أرجاء العالم من الهند إلى فلسطين المحتلة فاتحة عصرا جديدا من البعثية واللاعقلانية يستعمل فيهما التناقض وحسن التوايل، ومن سخرية القدر أنه حتى تلك الحالات النادرة التي تحقق فيها السلام، لعب الدين فيها دورا رئيسيا مثلما حدث في جمهورية جنوب إفريقيا أعني بذلك لجنة الحقيقة والمصالحة التي ترأسها القس الأنجليكاني، ديسموند توتو (Desmond Tutu).

لم يكن دوبي ساذجا فيزعم نهايات تاريخية سارة مزعومة كما فعل فرنسيس فوكوياما (Francis Fukuyama) ولا دمويأ أرمجدونيأ (Armageddon) (1) فيتحيل عالما ينتهي بصراعات دينية مزعومة كما فعل هونتجتون (Huntington)، وإنما كان متفائلا ومتشائما في الآن نفسه

كتاب نحو لاهوت مسيحي في ظلّ التعدد الديني ألفه الأكاديمي والمبشر اليسوعي جاك دوبيي (Jacques Dupuis) البلجيكي الأصل الذي أقام في الهند ميشرا قرابة أربعين عاما، صدر الكتاب عن دار أوربييس للكتاب (Orbis Books) نيويورك (New York) عام 1997 في 400 صفحة من القطع الكبير وفي مجلد فاخر ومثمن

يتألف الكتاب، إضافة إلى مقدمة وخاتمة اثنتين، من جزئين متساويين يضمان خمسة عشر فصلا، استطاع الكاتب خلالها أن يوضح أفكاره مستخدما مناهج مختلفة وطرائق متباينة، من لاهوت مسيحي متوجرا إلى آخر ما شهدته الساحة الدينية من المناهج الأنثروبولوجية وعلم النفس وعلم الاجتماع الدينيين وتاريخ الأديان وغيرها، مستشهدا بمئات من النصوص الدينية من العهد القديم والجديد والقرآن الكريم، إلى النصوص الهندوكية والبوذية المقدسة، كما أحال إلى مئات من الأعمال قديما وحديثا وحاول فيها قدر الإمكان أن يكون محايدا حيادا إيجابيا، لا حيادا سلبيا.

بدأ الكتاب برسالة نوح عليه السلام وانتهى إلى العصر الحاضر، عصر الحوار بين الحضارات والأديان، دارسا مفهوم الألوهية وتطوره عبر التاريخ.

1. الإشكالية: (الحوار أو الحرب)؛

ينطلق الكاتب من فكرة قالها المفكر الألماني الشهير هانس كونغ (Hans Kung) مقادما: "لن يكون هناك السلام بين الشعوب، ما لم يكن هناك سلام بين الأديان، ولن يكون

مثل: آل نوح وأيوب والملك الصديق ملك الشام وغيرهم من الأنبياء والصالحين، ومن جهة أخرى ترى أن كل أمم الأرض ضالة وخارجة من غناية الله أو "يهوه" إله بني إسرائيل وحدهم وضامن وجودهم وراعيهم وعاهد عهدهم مع آبائهم

في هذه الأجواء المتناقضة، ولدت المسيحية وترعرعت حتى قوي عودها، فانتقلت إليها عدوى العداء الشديد نحو الأمم المجاورة، فيما أنها أخذت تصورها من اليهودية، فقد حاول الآباء المسيحيون الأوائل بناء لاهوت جديد منطلق من الفلسفة اليونانية مؤولين التوراة حسب الرؤية الجديدة جاعلينها حدثاً عظيماً مهداً للمسيحية التي ألغت كل الأديان بما فيها اليهودية نفسها، فأصبح التاريخ حسب تأويلهم هذا مرحلتين: مرحلة تمهيد للمسيح عليه السلام، ومرحلة تحقيق لملكوت الله، قد يعثر من عاش في المرحلة الأولى، بل قد يدخل الجنة حسب أعماله ولو كان لا يعرف المسيح ولا يؤمن برسائله، أما المرحلة الثانية، فلا يعثر فيها أحد، خاصة بعد الإطلاع على رسالة المسيح عن طريق الإنجيل التي نسخت التوراة حسب رأيهم جميعاً وإن كان بعضهم أوضح من بعض في هذه المسألة، مثل القديس أوغسطين البوني (St. Augustine) (354 - 430) القائل: "كان العهد الجديد مخفياً في العهد القديم وفاعلاً فيه، فصار القديم جديداً؛

(Novum in Vetere Latet, Vetus in Novo Patet) (دوبي 331).

إلا أن المعضلة التي واجهها هؤلاء الفلاسفة ومن بينهم القديس أوغسطين، كانت عويصة، إذ كيف يخرجون من رحمة الله من لم يدرك المسيح عليه السلام ولم يسمع رسالته؟ والحال أن العقيدة حسب قولهم: فعل إرادي واختياري، أمام هذه المعضلة، حاول الآباء الأوائل إيجاد مخرج ينزه الله عن الظلم فلا يعاقب من لا يستحق العقاب وفي الوقت نفسه يجعل المسيحية ديناً كونياً لا منافس لها، فقال بعضهم: إن الله يعرف مسبقاً أن من يعاقبهم لا يستحقون الجنة والخلص الأبدي؛ وظلت الكنيسة على هذا الرأي إلى السنوات الأخيرة، بل تصلبت عبر العصور وعبر مجامعها، خاصة عندما انفصلت الكنائس البروتستانتية عنها واشتد الصراع بين العالم الإسلامي والغرب وهو ما يعرف بعهد محاكم التفتيش.

أو "متشائلاً" إن جاز التعبير إميل حبيبي، إنه في الحقيقة متفائل، ولكنه خائف من المستقبل المجهول شأنه في ذلك شأن "جي. كي. تشسترتون" (G.K. Chesterton) (2) القائل في بداية القرن الماضي مبدياً رأيه في عالم يتجه أكثر فأكثر نحو العولمة المتوحشة والساخرة في آن واحد: "عالم يزداد حجمه صغيراً يوماً بعد يوم، سيتحول فيه العنوان السافر إلى نقطة أساسية في علاقة الناس اليومية، هذا العنوان، لم يأت من اختلاف سخي بين الناس، وإنما من تشابه ملحوظ وساخر ومر، ذلك لأن كلنا ينقل من بعضنا البعض نسخاً متقاربة من حيث الكم والكيف، فكلنا يلحن بعضنا بعضاً بالدرجة نفسها".

2. لا يدخل الجنة إلا من كان عضواً في الكنيسة؛

هذا العنوان ترجمة لعبارة لاتينية تم تداولها في الكنيسة عبر العصور: "Extra Ecclesiam, Nulla Salus" وهي تمثل الدرجة القصوى من إقصاء الآخر، وليس فقط غير المسيحي بل المسيحي أيضاً إذا كان غير ممتثل إلى الكنيسة الكاثوليكية، فقد جاء صدامها في القرن الكريم كدوم من التائب والمسألة حول جدية الحجة وشروعيتها: "وقالوا لن يدخل الجنة إلا من كان هوداً أو نصارى، تلك أمانيهم، قل هاتوا برهانكم إن كنتم صادقين" (البقرة: 111).

لقد حاول الكاتب أن يرجع إلى جذورها الأولى التي تنسب إليها مثل آباء الكنيسة الأوائل، كالقديس اكليمندس الإسكندري (150 - 214) والقديس إرناؤوس الإسكندري أيضاً وغيرهما من الآباء الذين دفعتهم ظروف عصرهم من حروب وانقسامات إلى اتخاذ هذه الطريقة القاسية ليحافظوا على وحدة الكنيسة، إلا أن الكاتب قد خلص إلى رأي آخر وهو أنه على الرغم من محاولة الكنيسة التمايز عن اليهودية، أمها وحاضنتها الأولى، فقد ورثت منها بعض المواقف الإقصائية، فاليهودية رغم إيمانها بإله واحد خالق الكون ومدبره، فإنها قد حولته إلى إلهامي وحدها دون بقية الخلق زعماً منها أن لبقية الأمم أرباباً آخرين يعبدونهم من دون الله، مثل الآشوريين والكنعانيين وغيرهم... فقد وجد الكاتب تناقضاً صارخاً في التوراة، فهي من جهة تعترف بخيرية بعض الصالحين من الأمم الأخرى التي لا تنتمي إلى الشجرة الإبراهيمية حسب اعتراف التوراة نفسها

الإسلام حتى الاعتراف الشكلي الذي حظيت به اليهودية من المسيحية. لم يظفر به من الإثنين، بل ظلت المسيحية وعلى رأسها الكنيسة تنظر إليه كخارج المنظومة الإبراهيمية وفي أحسن الأحوال تعتبره داخل المنظومة، لكنه محرف مثل الفرق المسيحية التي احتضت بالجزيرة العربية بعيدة عن التيار المسيحي العام (دوبي 186).

هذا من ناحية الشجرة الإبراهيمية التي لا يمكن لأحد أن ينكر أسسها وأصولها، ومع ذلك فإن موقف الكنيسة ظل سلبيا إلى اليوم، أما موقفها من الديانات غير الإبراهيمية من بونوية وهندوكية وغيرها من ديانات الشرق، فهو أشد، بل إن المسيحية لا تعترف بها كديانات، وإنما كمجهودات بشرية مضنية للوقت، وإن كانت فيها جرة روحية، لكنها لا تقيد شيئا، لأنها تولد الذات عن طريق المكابدة والتعذيب الذاتي وهذا حسب رأي الكنيسة لا علاقة له بالدين الذي هو سعي إلهي نحو الإنسان وليس العكس، إذ الإنسان الذي يبحث عن الله في كل حذب وصوب، لن يجده، لأنه لا يعرف مكانه، أطركه فهو يعرف مكان الإنسان وقد جاءه عن طريق "إبنة" الوحيد وهو المسيح.

هذه الأجواء لا تساعد على الحوار الديني، لأن المتحاربين إذا لم يقفا على أرضية متساوية ويعترف بعضهما ببعض أو يعنوه، فلن ينجح الحوار، إذ كيف تتحاور شخصاً وهو ينظر إليك نظرة اشمئزاز واحتقار لمعتقدك؟ أو ينظر إليك نظرة شفقة ورحمة، لأنه يعتقد حازماً أن مصيرك النار مع كونك رجلاً طيباً يستحق الهداية والمغفرة؟

4. إلهنا وإلهكم واحد :

من هذا العنوان الموحد، انطلق دوبي ليقترح مرحلة جديدة من الحوار الديني والاعتراف المتبادل بين الأديان السماوية الثلاثة : الإسلام والمسيحية واليهودية، تمهيدا لحوار جدي وشامل، يشمل البشرية جمعاء، ولا يقصي أحداً فالعنوان كما هو واضح وجلي، مأخوذ من القرآن الكريم، أي من الآية السادسة والأربعين من سورة العنكبوت، حيث يقول المولى عز وجل : " ولا تجادلوا أهل الكتاب، إلا بالتي هي أحسن، إلا الذين ظلموا منهم وقولوا آمنا بالذي أنزل إلينا وأنزل إليكم، وإلهنا وإلهكم واحد، ونحن له مسلمون."

3. القطيعة الاستيمولوجية

(The Shifting of Paradigm)

يرى الكاتب أن هذه النقلة حصلت بفضل توافر ظروف عديدة، من بينها اتساع المعرفة الدينية في العالم وذلك عند اكتشافهم أديان الشرق الأوسط القديمة من بابلية وكنعانية ومصرية وغيرها... ومن الظروف التي ساعدت على هذه النقلة، تطور العلوم الإنسانية والدينية منها بصفة خاصة، مثل : علم تاريخ الأديان، وهكذا وقع للمعرفة الدينية مثلما وقع للمعرفة الفيزيائية، فالكون في الفيزياء الباطيموسية، كون مقلوب على رأسه حيث تدور الشمس والأجرام السماوية حول الأرض التي هي مركزها، فجاء كوبرنيكوس وأثبت العكس أي دوران الأرض حول الشمس، فقد مهدت هذه النقلة المعرفية الطريق إلى العلم الحديث وإلى ما نشاهده اليوم من ثورة معرفية هائلة لا يعلم حدودها إلا الله تعالى

إن اعتقاد المسيحيين بأن المسيح عليه السلام هو مركز الدين، حوله تدور بقية الأديان، كان خطأ فادحاً حسب رأي دوبي من حيث المنهج والنتيجة، لا يقل خطورة عن الخطأ الباطيموسي، فمن أجل تصحيحه، لابد من "كوبرنيكية" دينية تنقل الدين من مركزية الكنيسة (Ecclesiocentrism) ومركزية المسيح (Christocentrism) إلى مركزية الله (Theocentrism) وهكذا فقط يمكن أن يكون للحوار الديني جدوى ومعنى، إذ لا يمكن أن يكون هناك قيمة لأي شيء، إذا تم فصله عن الله من حيث المنطق والمآل.

المنظومة اللاهوتية المسيحية القديمة، لا تعترف حتى بأقرب قريباتها وهي اليهودية والإسلام، فاما الأولى فقد اعترفت بها لتتجاوزها وتتخذ منها حجة على ما سواها، متهمة اليهود بأنهم قاتلو الرب (Deicide) وأنهم سيظلون ملعونين أبداً الأبد، ما لم يقبلوا المسيح "رباً" و"معبوداً" ويتتركوا ممارساتهم وطقوسهم الواردة في العهد القديم من إحياء السبت وطقوس الختان وغيرها، وقبلوا كذلك التعميد بالطريقة المسيحية...

أما الإسلام، فعلى الرغم من اعترافه بالمسيح وأمه مريم وتقديره إلهيهما، فإنه لا يعدو في نظر الكنيسة عن كونه ديناً "محرفاً"، لأنه قصر عن الاعتراف بالوهية المسيح، فهو إذن فرفة مرطقية لا يمكنها أن تقود أتباعها إلى الخلاص الأبدي، بل تقودهم إلى الشيطان وإلى الدينونة الأبديّة. ترى إذن أن

والاعتراف المتبادل قد لا تجددهما في الرسائل المتبادلة بين السلاطين والأمراء المسلمين أنفسهم آنذاك (دوبي 102).

مهما يكن من أمر، فإن كتابا مسيحيين درسوا الإسلام دراسة علمية وعميقة فخرجوا بنتيجة، مفادها أن القرآن كتاب الله وأن ما جاء فيه وحى من الله وليس كلاما هرطقيا كما زعمت الكنيسة عبر العصور، من هؤلاء الكتاب: أرنانديز (Armandez) وكاسبار (Caspar) وكنتي كراغ (K.Cragg) وغيرهم، إضافة إلى كتاب آخرين ركزوا على الجانب الروحي والصوفي، مثل: لويس ماسينيون (L.Massingnon) وفانسان منتاي (Vincent Monteil) وغيرهما، فقد ضغطت آراؤهم على الكنيسة مما جعلها تغير موقفها حيال الإسلام ولو شكلها عن طريق المجتمع البابوي الفاتيكان الثاني عام (1963)، لأول مرة تم وضع الإسلام في منزلة خاصة ليست طيعا في منزلة اليهودية، بل منزلة تقع بين الديانات الإبراهيمية (اليهودية والمسيحية) وبين الديانات التاريخية مثل الهندوكية واليودية. إلا أن هذه الخطوة على تواضعها، كانت بداية لحطرات أخرى فإدانة نحو أديان العالم وحضاراته، فلم تعد الكنيسة تنظر إليها كديانات خالية من الألوهية، بل اعترفت فيها بأن روح القدس يعمل سرا لإنقاذ معتنقيها من الدينونة الأبدية أو الهلاك في نار جهنم، بشرط، ألا يقوموا بأعمال شريرة أو مخالفة للطبيعة البشرية.

خلاصة القول إن دوبي، يرى في هذا الكتاب أن التعدد الديني ليس طارئا ولا عفويا، وإنما إرادة إلهية منذ البدء، فلا يمكن أن تكون هذه الإرادة شريرة أو خادعة، فعلى الناس أن يحترموها ويتكيفوا معها، خاصة في زمن يشهد التعدد في كل مجالات الحياة، فلماذا لا يكون الدين هو أيضا من هذا النشاط التعددي؟ إن ما يجمعهم هو الله الواحد الصمد الذي يعبرون عنه كل حسب ثقافته ولغته وعلومه المحيطة به، فالحق هو الثابت الوحيد وغيره متحول، بناء على هذا، فلا بد من تغيير اللاهوت المسيحي وخطابه الإقصائي ليتلاءم مع البيئة العالمية الجديدة (دوبي 7-8).

هذا التغيير يستوجب كذلك تغيير الرؤى والمناهج والمصطلحات وغيرها... الآخر الذي كان ينظر إليه سابقا باعتباره كافرا أو معاديا لأنه لا يؤمن بما تؤمن به، يجب أن ينظر إليه الآن باعتباره أخا في الإيمان (Cobeliwer) أو

الحوار كان مستحيلا في ظل الأوضاع السابقة والأنظمة السالفة، حيث كان الدين أو الإيمان يدور حول الكنيسة وحول المسيح عليه السلام ككتكتطين مركزيين، كما كانت الشمس والأجرام السماوية تدور حول الأرض في النموذج البطليموسي، فكان لا بد من كوبرنيكية دينية قلب الأوضاع وترجعها إلى نصابها أي أن يدور الإيمان أو الأديان كلها حول نقطة واحدة وهي الله عز وجل، فقد جاءت هذه القطيعة الإبتسولوجية بفضل مجهودات كتاب شجعان وشرفاء من الغرب أبوا إلا أن يعيدوا قراءة الإسلام واليهودية قراءة علمية عميقة ومركزة وبعيدة عن تأثير الكنيسة وأعوانها. فكانت البداية مع اليهودية التي تناولها كتاب مسيحيين كاثوليكين بكل تجرد، مما أدى إلى الشك في تأويلات الكنيسة حول مسألة العهد أو الميثاق الذي قطعه الله على بني إسرائيل. الرأي السائد في الكنيسة منذ عصور خلت وهو أن الاختيار وقع التراجع عنه من الله، عندما رفض اليهود الإيمان بالمسيح عليه السلام، وأصروا على التماذي في الباطل، إلا أن لوهفك (Norbert Lohfink) قد بين بأن هذا الحكم غير دقيق، فالعهد أو الميثاق ليس لعبة يقطعها الله على أمة من الأمم ثم يتراجع عنها (دوبي 228) ثم إن النصوص المقدسة نفسها، ليست واضحة في هذه المسألة، بل إن رسالة بولس إلى الرومان (رومة 11: 29) تؤكد أن العهد إلى بني إسرائيل لم يقع التراجع عنه إطلاقا، فالجدل الذي يدور حول الأوساط الكنسية في هذه المسألة جدل تأويلي، لا يفيد الدليل القاطع، هذا من ناحية العلاقة بين اليهودية والمسيحية التي رغم تعثرها واستشكالها، لم تقطع قطعا نهائيا، بل تراوحت بين الشد والجذب وبين العداء المفرط وبين الفيرة الموهلة التي عادة ما تستبطن الإعجاب الداخلي الخفي، فهل هي العلاقة نفسها مع الإسلام؟

الجواب قطعاً بـ لا. فموقف الكنيسة من الإسلام عموما منذ البدء كان موقفا عدائيا واضحا، ولا نريد أن ندخل في الجدل التاريخي حول من بدأ بالعداوة ومن قام بالرد، لأن هذه العلاقة نفسها لم تكن مستقرة على حالة واحدة، بل هناك فترات ود وصداقة بين بعض البابوات وبين بعض الملوك والسلاطين في البلاد الإسلامية، مثل علاقة البابا غريغوريوس VII (1076) بالسلطان الزيبي المغربي الناصر بن عتاس بن حماد (1088)، فقد أورد دوبي رسالة البابا المذكور إلى الناصر بن حماد، فكانت غاية في الود

الآيات من الذكر الحكيم، وهي كثيرة لكني سأقدم واحدة فقط كمثال وليس حصراً، وهي قوله تعالى: "ولو شاء الله لجعلكم أمة واحدة ولكن ليبلوكم فيما أتاكم فاستبقوا الخيرات، وإلى الله مرجعكم جميعاً فينبئكم بما كنتم فيه تختلفون" (المائدة 48). عندما قرأت هذا الكتاب القيم، لم يراودني شك في أن صاحبه قد أطلع على القرآن الكريم قبل كتابته، لكن من ينظر إلى واقعنا الدامي، لا يرى أثراً لمثل هذه الآية الكريمة وغيرها من الآيات.

الأذان سُدَّتْ، والقلوب تحجرت، والأفهام زاغت، والحال إننا في عصر تتسابق فيه الأمم والأديان نحو الإنجازات الكبرى، فقد شهدنا في القرن الماضي اللاهوت التحروري أو اللاهوت "الأحمر" في أمريكا اللاتينية الذي كان قفزة نوعية في الكنيسة، إذ تناقش مع الفلاح والعامل وغيرهما من البسطاء والمعرومين (3). وما نحن اليوم نشهد لاهوتاً جديداً في نهاية القرن الماضي وبداية هذا القرن، رسالته مخاطبة الآخر المتدين في مجتمع متعدد وعالم متعبد (Pluralism) أما نحن، فمازلنا نردد مقولات المتكلمين في القرن الثالث والرابع الهجريين، هذا ما جعل كثيراً من المثقفين خوفاً عندما يدعى إلى الحوار أو الإنفتاح، فلنا منه أن "الآخر" سيبتلعه أو يبتصره، والحال أن هذا الخوف لا مبرر له، لأن المسلم خاصة إذا كان من الشعوب التي ترى نفسها مسؤولة عن الإسلام - وهي بحسن الحظ كثيرة في العالم الإسلامي - من الصعب إن لم نقل من المستحيل تنصيره، هذا لا يعني التهور ولا الإستهانة بالآخر أو الوقوف بأيد مكتوفة، وإنما مجرد وصف للواقع ومحاولة لفهمه.

سأسوق واقعتين ذكرهما لمعين سانه (Lamin Sanneh)، الأولى تتمثل في مباشرة إيرلاندية كانت تدرس في قرية فولانية في إفريقيا الغربية قرابة ثلاثين عاماً، وكانت طيبة للغاية، في يوم من الأيام، جاءت لها إحدى تلميذاتها وهي تيكي، فسألتها المعلمة عم تيكي؟ فأجابتها البنت الصغيرة: "إنني أحبك كثيراً يا سيدتي! ولا أريد فراقك، فقالت المعلمة: وأنا كذلك أحبك ولا أريد فراقك، فلن نفرق إذن"، فردت عليها التلميذة "بلى يا سيدتي سنفرق بالتأكيد، لأنك غير مسلمة، لذلك لن تدخلني الجنة معنا" وهنا قامت المعلمة وجعلت أمتعتها بهدوء ثم رحلت.

كما قال هو: "قد نفهم هذا الآخر، قد لا نفهم طبقاً لظروفه التاريخية والجغرافية واللغوية... المهم أننا وإياه ندور حول نقطة واحدة وهي الله جل وعلا".

فراراً من الوقوع في نسبية مطلقة ومن اتهامه بأنه يضع مذهباً دينياً وما هوليس منه في خاتمة واحدة، وضع دوبي قواعد بسيطة وواضحة ومفهومة لكل الناس وهي: الإحسان والحب والإيثار... أو كما تقول القاعدة اللاتينية الشهيرة: "حيثما تجد الحب والإحسان، فلنمّه وجه الله" (Ubi Caritas et Amor, Deus ibi est) فالأمر إذن لم يترك سدى ولا لمن هبّ ودبّ، وإنما للذين يشغلهم الدين والإيمان والخير والإحسان، فهو لا يمكن الخلط بينهم وبين غيرهم من الأدعياء (دوبي 274).

قد يقول قائل: إن جاك دوبي لا يعدو عن كونه حالماً من الحالمين في الغرب الذين لا يقدمون ولا يؤخرون شيئاً أمام ثقافة الهيمنة والعنوان السائد اليوم، خاصة بعد أحداث 11 سبتمبر 2001، حيث قامت قوة علمية تتعقب قلوباً من الخارجين على القانون لتحتل دولاً يعينها يتهدد أحراراً.

الرد على هذا الكلام هو أن جاك دوبي ليس خالماً بل هو واقف على قديمين، لأنه فقد منصبه من أجل كتابته هذا وذلك في أرقى جامعات الكاثوليك في العالم وهي جامعة غريغوريان بروما، فبعد انتهائه من الكتاب، شكلت له لجنة مسائلة عقديّة، فبناء عليها تم طرده من الجامعة، لأن أفكاره أخطرت أن تحتلها الكنيسة التي تسعى جامدة إلى تنصير العالم، أما هو، فيرى أن العالم في حالته اليوم، مؤمن لا يحتاج إلى التنصير، وإنما التسامح والتعاون والتضامن، ثم إن الأحلام ليست محرمة على الناس، فالناس كائنات حاملة، لأن وجودهم في حد ذاتها جزء لا يتجزأ من الحلم، الواقع الذي تعيشه اليوم ليس إلا حلماً راود أسلافنا في الماضي، فمثلاً المؤسسات الديمقراطية والمدنية والقضائية والعلمية كلها كانت جزءاً لا يتجزأ من أحلام النهضة الأوروبية، أما اليوم فهي واقع معيش في أجزاء كثيرة من العالم.

5. ما الذي يعيننا كمسلمين في هذا الكتاب؟

يمكن الحديث عما جاء في هذا الكتاب طويلاً، لكن اللافت هو أن روحه ليست بعيدة عما جاء في بعض

بطريقتنا الخاصة، فقال الشيخ باستغراب : ماذا؟
العلانيون المسيحيون. متى كان ذلك؟ والله لست بخارج
من المستشفى حتى ترجعوا إلى الإسلام دينكم ودين
آبائكم، فكان له ما أراد(4).

الواقعة الثابتة تتمثل في شيخ فلاني مريض أخذوه
إلى مستشفى للمشردين في إحدى القرى الغلانية، فلما
تعاثل بالشفاء، سأل الناس لماذا لم أسمع أذاناً في
قريتكم، ألا تصلون؟ فقالوا بلى، لكننا مسيحيون نصلي



الإحالات :

- 1- أرمجيدون (Armageddon) حالة كارثية تصيب العالم في آخر الزمان ، وتضع لوجوده نهاية مأساوية حسب سفر الرؤيا من الكتاب المقدس، (الرؤيا 14: 14-20).
- 2- نقلا عن لمين سانه :

Lamin Sanneh The Piety and Power: Muslims and Christians in West Africa Orbis Books, New York 1996 P8

3- Gutierrez Gustavo : A Theology of Liberation, N Y Orbis Books, 1973

4- Lamin Sanneh - Opcit, 25-30

صورة الذات لدى المثقف والتصورات الاجتماعية له : الممكن والملتزم في أدوار المثقفين

مصدق الجليدي*

الملايين المملنة من الجماهير كما يزيّن له عقله الطوباوي. وبين الاحتمال الأول والآخر عدد آخر من الإحتمالات تخلفها حالات اللبس أو التلبس عندما يكون المثقف منتمياً إلى الأحزاب السياسية أو إلى منظمة حقوقية أو نقابية أو ما شابه ذلك.

لعلّ انهيار المرجعيات الفلسفية والإيديولوجية الكبرى وتهوي النظم والمنظومات السياسية والإقتصادية والعسكرية المستندة إليها هو ما دفع بعض أكبر وأعرق المثقفين المناهضين مثل ريجيس دوبريه، صاحب كتاب "ثورة في الثورة" إلى إعلان "تخليه عن دوره النضالي التحرري لكي يكتفي بدوره ككاتب صاحب أسلوب، أو كعالم منتصر في حقل من الحقول" (1) ومن هنا إسراع بعض الكتاب العرب أمثال المفكر اللبناني علي حرب إلى إعلان "نهاية المثقف" (2) أو أمثال المفكر المغربي عبد الله بلقزيز، إلى إعلان "نهاية الداعية" (3).

ولكن هذا الذي جرى على ساحة الفكر، من جهة، وما يجري الآن على مسرح الأحداث القوية والأليمة في فلسطين والعراق، أحداث تتجاوز مجرد مواجهات مع الليبرالية المتوحشة المتحالفة موضوعياً وعلائياً مع الصهيونية العالمية، من جهة ثانية، لتمثل اختباراً عسيراً للإنسانية جمعاء في أضخم خصائصها التي هي إنسياتها وإنسانياتها ذاتها، هذا وذاك هو ما يدفعنا إلى مراجعة هذه القضية، قضية "نهاية المثقف".

فإذا كان المقصود بذلك هو تبيعة التكوين لـ "لما يحدث لـ لما يتكبره" على نحو ما فكر طاع صفدي (4) فإنّ هذا إن صحّ، وهو على الأرجح صحيح، فصحته

الإشكالية والإطار النظري :

ينزع الإنسان العادي عموماً إلى حلّ مشاكله بأقلّ تضحيات ممكنة وهذا مطابق لقانون الاقتصاد في الجهد ولا يخالف هذه القاعدة إلا بعض الشواذ من الناس، ينطبق على أقلّ الأمور قيمة وعلى أعظمها على حدّ السواء. وعندما يتعلق الأمر بقضية شائكة ومكلفة كقضية التغيير الاجتماعي والسياسي تنبثق فئة من نوع خاص من الأشخاص لادعاء انكسار مبادئهم لـ "مخالفين" بذلك قاعدة الاقتصاد في الجهد لا يتنزل لهم كلّ البقية (ما عدا الساسة) للاستطلاع بها، أو بالأحرى لقيادتهم في "إنجاز" هذه المهمة ومكنا يقام عقد صمني بينهم وبين الجمهور. لا شكّ أنكم امركم هوية المشار إليهم. إنهم بطبيعة الحال المثقفون، المثقفون الذين يدعون حذق فهم قواعد اللعبة بين مختلف الأقطاب المتعارضة وفكّ الرموز المغلفة على "عامّة الناس". ولكن مشكلة العقود التي تتصّف بالضمنية كونها، وكما تدلّ عليه هذه الصفة، لا تصاغ باتفاق صريح بين الأطراف المتعاقدة ومن هنا انفتاح الأبواب أمام كلّ الاحتمالات. فكما يمكن أن توجد انظارات حقيقية من طرف الجمهور إزاء شريحة المثقفين يمكن كذلك للمثقف أن يتوهم نفسه قائماً بدور ومضطلاً بمهمة ينوب فيها عن كلّ الناس لأنّه أعلمهم وأدراهم بحقائق الأمور وعواصمها، وبالتالي المؤهل الأكبر لرسم طريق الخلاص للجماهير، بينما لا يسلّم له الكثير من "العامّة" بمثل هذا الدور لأنهم جربوا كيف تكون الأقوال مفارقة للأفعال وكيف يتكتشف عجز المثقف عن تحسين وضعه الخاصّ فضلاً عن أوضاع

لنستطلع رأيهم حول دور المثقف ومكانته ومدى تصمله لمسؤولية ما يقع في مجتمعه.

تحليل المفاهيم والمفكرات

لقد استعملنا خلال تقديمنا لموضوع الدراسة وطرحنا إشكالياتها وأهدافها جملة من المفاهيم التي تستدعي الشرح والتحليل وهي التالية:

- المثقف

- نهاية المثقف/ نهاية الداعية

- المكانة والدور

- صورة الذات

- لعبة الانتظارات

يستتوي تحليل هذه المفاهيم تباعاً ولكن دون الإغاضة فيها للمثقف:

لقد تعددت التعريفات للمثقف بصفة ملفنة للنظر وهاهي بعض تلك التعريفات:

- «المثقف هو ذاك الذي يرفض أن يكون وسيلة لهدف لم يرسمه هو بذاته لنفسه» (سارتر)

- «هـ» من خلال إنجازه النظري أو [الجمالي] يستمد المثقف سلطة أدبية. وتأثيره يرتكز على ثلاث أنزياحات:

- إنّه مؤهل للتعبير عما يفكر به شعبه وإرشاده [في نفس الوقت] بعدالة (أثر موابو EffetMirabeau)

- إنه قادر على إنتاج خطاب يتجاوز فرديته للتوجه نحو ما هو كوني (أثر غوته Effet Goethe)

- إنّه مخول له أن يتكلم حول مواضيع تتجاوز مجال اختصاصه، باسم الحقيقة ولا بواسطة تقنية مخصصة

(أثر جورجياس Effet Gorgias) «هـ» (رجيس دوبريه).

- إن الذي يميز المثقف ليس درجة صحة اختياراته

ولكن خاصةً اتساع مجال منابعه المفهومية والمنطقية

والاستدلالية التي يسخرها جميعاً لتحليل تلك

الاختيارات (جان فرانسوا ريفال)

- إن المجال الخاص بالمثقف هو الفكرة. الفكرة التي

يستخدمها في الواقع ويجردها منه، وبالتالي فيمكنه أن

قديمة وليست أمراً حادثاً نبني عليه إعلان «نهاية المثقف» وإن كان المقصود بأن المثقف كان يقوم بادواراً لائعية وأن سحبت منه هذه الأدوار لصالح المولتي - ميدباء وشبكات الأنترنت وكل أشكال التداول المعرفي على نحو ما يؤكد علي حوب مثلاً في كتابه الذي يدعو فيه إلى التحول من منطق الصدام إلى منطق التداول (5)، فكلنا نشاهد ونعيش العجز والإحباط أمام دفع الصور المروعة القادمة من مناطق الصدام مع العدو ولم تمثل مجرد المعلومة نقطة انطلاق أبداً لا لفكر ولا لفعل حقيقي لدى الجماهير العربية. التحدي كبير والاستجابة العقلانية معقدة جداً. فهل أن المثقف مجرد تعميم للفعل الاجتماعي أم تمييع لقضية التغيير الاجتماعي؟

إذا كان الواقع في مناطق الصدام في فلسطين وفي العراق وفي جنوب لبنان قد رشح عملياً أشكالاً تقليدية للمثقف أن تلعب دوراً فعالاً في قيادة الجماهير (الأمة، المشايخ، الفقهاء) فهل كثير على المثقفين الحداثيين أن يتطلّعوا إلى الالتحام بقضايا شعوبهم وأمتهم؟

الآن يخشى أن يكون أصحاب «تظاهرات» نهاية المثقف و«نهاية الداعية» قد وقعوا في غلطة منهجية تتمثل في زرع مفهوم جديد في بيئة غير مهيأة الأصلية ألا يجوز أن تكون عملية تبئية مفهوم «نهاية المثقف» عملية قسرية متعسفة؟

الآن يكون «المثقف» الذي انتهى في الغرب شيئاً آخر غير «المثقف» في البلاد العربية؟

نعني بذلك ننزل ذلك المفهوم ضمن شبكة معقدة من المفاهيم الأخرى الموزعة على كامل مساحة الفعل الاجتماعي من مؤسسات مدنية وسيطة ومراكز دراسات وبحوث ووسائط إعلامية... الخ. الأمر الذي قد يكون مفتقداً في مجتمعاتنا العربية التي مازالت تخضع للولاءات العشائرية والمذهبية وتغيب فيها المؤسسات المدنية الوسيطة وساطة فعلية.

ثمّة إذن فرق بين أن تقارب هذه القضية مقارنة فلسفية عامة وبين أن نقاربها سوسيولوجياً أو انتروبولوجياً.

أيّ كان الأمر، فإننا قد اخترنا أن نعود إلى أصحاب الشأن أنفسهم ونعني بهم المثقفين وغيرهم من عامة الناس

بيانات لكي يقول بأن هذه المهمة الرسولية الطليعية قد ترجمت على الأرض فشلا ذريعا وإحباطا مبيتا⁽⁸⁾.

- وهم الحرية، ويعني به - اعتقاد المثقف أن بإمكانه تحرير المجتمعات والشعوب من أشكال التبعية والهيمنة أو من شروط التخلف والفقر⁽⁹⁾.

- وهم الهوية، ويعني به - اعتقاد المرء أن بإمكانه أن يبقى هو هو، بالتطابق مع أصوله أو الالتصاق بذكرته أو المحافظة على تراثه⁽¹⁰⁾.

- وهم المطابقة، ويعني به الاعتقاد بأن "الحقيقة جوهر ثابت، سابق على التجربة متعال على الممارسة، يمكن القبض عليه بالتصورات، والتعبير عنه بواسطة الكلمات، ومن ثم ترجمته في الحياة العملية وعلى أرض الممارسات من خلال النظم والمؤسسات والتشريعات، إنه وهم المماهة بين الموجود والمفهوم، ثم بين المفهوم والمقول، وأخيرا بين المقول والمعمول"⁽¹¹⁾.

- وهم الحداثة، وهو وهم من "أشد الأوهام حجباً وأكثرها المعكراً عن خلق الأفكار، إذ هو يحول بينه وبين الاستقلال الفكري أو ممارسة التفكير النقدي، [حيث يتعلق] الحداثي بجدائته كمتعلق بالاهوتي بأفانيمه أو المتكلم بأسوله أو المعقد بنماذج⁽¹²⁾.

- وأخيرا، وهم التقدم، وهو "الإعتقاد بغائية التاريخ وحتمية التقدم البشري، على صعيد العقل والخلق، أو على صعيد الحقوق والحرريات"⁽¹³⁾. نحن هنا "إزاء مقولة فقدت طاققتها على الشرح والتفسير، بعدما تكشف التقدم عن كل هذا التهور والتأخر"⁽¹⁴⁾.

وسيتخلص علي حرب من كل هذا إلى أن "مهمة المثقف أصبحت خادعة وفاشلة، بل مورست على نحو محيط وربما على نحو استبدادي أو فاشي، بقدر ما اعتقد المثقفون بأنهم النخبة التي تفكر عن الناس وتحلم بدلا عنهم أو تعمل على تحريرهم..."⁽¹⁵⁾.

كما نجد لدى عبد الإله بلقزيز (2000) التوجه نفسه تقريبا بإعلانه "نهاية الإقطاع المعرفي" أو كشفه عن أسطورة الدور الإرشادي (وهو ما يتوافق مع وهم النخبة لدى علي حرب) و"نهاية الداعية" أو كشفه عن أسطورة الدور الرسولي (وهو ما يتوافق مع وهم الحرية عند علي حرب) و"نهاية المعتكف" أو كشفه عن أسطورة الدور

يكون له احتكاك بالأشياء لا يقل أصالة عن رجل الممارسة أو التقني أو الفني ولكن على منوال آخر، يمكنه من النظر إلى أبعد مما ينظر إليه كل هؤلاء وبصفة أوضح وإلى حيث تكون مخاطر ارتكاب الأخطاء عادة أعظم فأعظم كلما غدا التثبت أقل دقة وإمكانا [فتكون موازنته الأقوى] (ليون ديون Leon Dion).

- المثقف هو "رجل ثقافة، مبدع أو بسيط، يتخذ وضع رجل السياسة، منتج أو مستهلك لايدولوجيا ماء (باسكال أوري وجان فرانسوا سيرنلي في "المثقفون بفرنسا، من قضية درايفوس إلى اليوم")

- ومن جهتنا، سبق أن قدّمنا تعريفا للمثقف⁽⁶⁾ اعتبرناه فيه وسيطا بين عالم الأفكار المحض وعالم الفعل والممارسة ومنتجا للأفكار أو مشتقلا عليها لا لذاتها وإنما لغايات عملية، إذ لا يمكن تصور شخص مثقف حقا إلا وهو ملتزم بقضايا واقعية معينة مختلفا بذلك عن الفيلسوف أو الباحث الأكاديمي مع أنه قد يكون أحدهما أو كليهما ولذلك يفترض اتصاله إنتاجا نظري بقدر واف من الجراءة.

- ومن الناحية الإجرائية سنعتبر مثقفا كل منتج ومستهلك للفكر والمعرفة في أي صورة كانت انطلاقا من إشكاليات تمس المجتمع والدولة أو الأمة مباشرة أو ذات علاقة بالرصيد الرمزي لأي من هذه للكيانات، كما نشترط فيه التنقل في شبكة تواصلية يومية أو شبه يومية مع بقية نظرائه من المثقفين

2- نهاية المثقف / نهاية الداعية :

"نهاية المثقف" مفهوم يتحدّر من سلالة نيتشوية - فوكوية. فالمعروف عن نيتشه أنه قد أعلن "موت الإله" ثم حذا حذوه فوكو بإعلانه "نهاية الإنسان" في الكلمات والأشياء وهامو على حرب يقتضي الأثر فيعلن عن نهاية المثقف⁽⁷⁾، ولذا فهو يدعو إلى "تغيير صورته عن نفسه، بحيث يعيد ابتكاره لدوره" وأن يدرك أن مشكلته الرئيسية هي مع أفكاره فقط كما يدعو إلى للتخلص من سكة أوهام هي على التوالي،

- وهم النخبة، ويعني به "سعي المثقف إلى تنصيب نفسه وصيا على الحرية والثروة، أو رسولا للحقيقة والهداية، أو قائدا للمجتمع والأمة [ف] لا يحتاج المرء إلى

المجاليين الاجتماعي والسياسي كذلك" (19).

وبالتالي فالمثقف العضوي لا يخص، ما هو شائع في الاستخدام الأيديولوجي الشعبي للمصطلح، الطبقات الكادحة فقط، بل يطبق على كل الطبقات بما فيها الطبقة البرجوازية للرأسمالية. فكل طبقة ولكل شريحة اجتماعية مثقفها العضوي أي المعبر عن تصوراتها وأحلامها وآمالها ومهمومها ومخاوفها ورهاناتها.

3- المكانة والدور :

لا ينفصل مفهوم الدور عن مفهوم المكانة فالدور هو الذي يمنح مكانته في المجتمع والمكانة تخوله للعب أدوار معينة كذلك. مثال وظيفة الإنفاق على الأسرة هي التي تعطي للاب مكانته بين أفرادها في المجتمعات التقليدية ثم إن هذه المكانة تؤهله للعب بعض الأدوار مثل القيادة أو الإصلاح بين الإخوة المتنازعين إلى غير ذلك من الأدوار القريبة من هذا.

يعرف والف لنتون المكانة بكونها "المكان الذي يحتله شخص معين في نظام معين وفي وقت معين" (20).

أما الدور فهو لديه : " جملة الأنماط الثقافية المقترنة بمكانة معينة. لذلك فهو يشمل المواقف والقيم والتصرفات التي ينسبها المجتمع للفرد أو لمجموع الأفراد الذين يحتلون هذه المكانة. ويعرف "المعجم النقدي لعلم الاجتماع" الأدوار بكونها " أنظمة إلزامات معيارية يفترض بالفاعلين الذين يقومون بها الخضوع لها، وحقوق مرتبطة بهذه الإلزامات" (21).

- أما من الناحية الإجرائية فإننا بعودتنا إلى الأدبيات المتعلقة بهذا الموضوع أمكن لنا ضبط خمس حالات رئيسية لدور المثقف وهي التالية :

- المثقف ذو الدور الرسولي
- المثقف - المخطط الاستراتيجي
- المثقف العضوي
- المثقف الباحث أو المكثفي بإنتاج الأفكار
- المثقف اسم بدون مسمى (= لا دور له)
- وبخصوص المكانة فهي كما استخلصنا من محادثتنا مع عامة الناس إما أن تكون :
- مرموقة جداً أو
- متميزة أو

العلمي المحايد، أي " الانصراف (انصراف المثقف) عن الشأن العام، والاعتكاف للدرس والتحصيل، لإنتاج معرفة غير مرتبطة للممارسة أو للطلب العام" (16). وهذا انقود به بلقريز دون علي حرب. ويتفق كل من علي حرب وعبد الإله بلقريز في الأخير على تهافت الشعار الذي رفعه ماركس عندما دعا إلى تحرك المفكرين بمهمتهم من تفسير العالم إلى تغييره وعلى أن هذه المهمة الأخيرة مهمة زائفة بالنسبة للمثقف الذي عليه بما هو مثقف (ولا رجل سياسة أو ما شابه ذلك) أن يقتصر على الاشتغال فقط على الأفكار ولا فهو مخل بوظيفته الأساسية وواقع في كل الأوهام التي سبق ذكرها...

هذا وقد سبق لنا أن ناقشنا مسألة اقتراح الأقوال (أو الكلمات) بالأفعال، وهي الصياغة الأعم في نظرنا لأغلب الاعتراضات التي أبداه كل من علي حرب وعبد الإله بلقريز على تصور المثقف لدوره ومكانته في المجتمع وقد قمنا بذلك من خلال مقاربة البراغمتيكا أو التداولية كما يترجمها البعض منطلقين من عبارة أوستين " عندما نقول فإننا في الوقت ذاته نفعل Quand dire, c'est faire" (17) وببينا كيف أن ضروريا خاصة فقط على الأقوال تساوي أفعالا وأن الأقوال لا تتحرك إلى أفعال بتوسط عالم الأشياء (18) ونعني بعالم الأشياء، القوى المادية والاجتماعية والاقتصادية والمؤسسات المدنية والتشريعات والقوانين والإرادة السياسية وغيرها من مستلزمات التطبيق.

كما أكدنا ونؤكد على ضرورة توسيع المثقف لرصيده من الكلمات - الأفعال بإسهامه في تاثيث عالم الأشياء الوسيطة بين القول والفعل مثل مختلف آليات المشاركة الديمقراطية في صنع القرار عبر مؤسسات المجتمع المدني لا بوصفه مثقفا فحسب بل بكل وجوه الفعل الاجتماعي المتاحة له.

المثقف العضوي :

يقول قوامشي في "دفاتر السجن" Quaderni del carcere " إن كل زمرة [اجتماعية] تنمو على أرضية بكر لوظيفة أساسية في عالم الإنتاج الاقتصادي، تجد في نفس الوقت، وبصفة عضوية، شريحة أو أكثر من المثقفين التي تبرز للوجود لتؤمن لتلك الزمرة تجانسا داخليا ووعيا بوظيفتها، لا في المجال الاقتصادي فحسب، بل في

2. العينة العادية:

المهنة	طالب	مهندس	موظف	فني	أستاذ	عامل يومي	مهنة حرة	سائق	طبيب	معلمة	أستاذة	إناث	المجموع
التكرار	4	2	6	4	6	2	3	2	1	1	6		37

المجموع: 50

أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى التثبت من مدى حضور الأطروحة القائلة بانتفاء المثقف في تصور الذات لدى جمهور المثقفين وفي تصورات عامة الناس الاجتماعية لتصور المثقف ومكانته في المجتمع، أي محاولة النظر المنهجي في لعبة الانتظارات بين جمهور المثقفين وبقية الجماهير.

أدق الفهرسة:

لقد وقع اختيارنا لتحقيق الهدف الرئيسي من الدراسة على أدلة الاستنباط وذلك للسهولة النسبية لاستخدامه، خاصة وأن الوقت لا يتوفر لدينا للقيام بمحادثات مع كل أفراد العينة الذين تم اختيارهم عشوائياً بالنسبة لعامة الناس كما لا يتوفر لهؤلاء الأفراد أنفسهم، هذا إلى جانب احتمال قيام الحواجز النفسية بين الباحث وبين أفراد العينة لعدم تعودهم على مثل هذا النشاط وخاصة خارج إطار مؤسسية مضبوطة وشمل هذا الاستنباط تسعة أسئلة موزعة على المحاور التالية:

أ- دور المثقف: الأسئلة 1 و 2 و 4 و 5

ب- مكانة المثقف: السؤال 6

ج- مسؤولية المثقف عن نكبة العرب الحالية: السؤال 7

د- الانتماء السياسي للمثقف: السؤال 3

هـ- خصائص المثقف الاجتماعية: السؤالان 8 و 9

بالنسبة لعينة المثقفين قمنا بتوزيع الاستبيان على كل من تمكنا من الوصول إليه من المثقفين الذين تتوفر فيهم الشروط التي ذكرناها عند التعريف الإجرائي للمثقف، وذلك بمدينة قابس، ولم ندمج في هذه العينة الأفراد الذين لا ينتمون إلى جمهور المثقفين إلا بالانتماء المهني فقط وبمعنى بالوصول للتواجد في دائرة التواصل اليومي بين المثقفين، وعدد أفراد هذه العينة 13 فرداً وهو ليس بالعدد الكبير وكان بونداً لو كان أكبر ولكننا تعاملنا مع واقعنا الثقافي اليومي. ويوجد أفراد آخرون قلائد من هذه الشريحة ولكن حضورهم موسمي أو غير منتظم (انظر الجدول 1).

أما بالنسبة لعينة عامة الناس فأفرادها أغلبهم من رواد المقاهي (37 فرداً). أما الإناث منهم فكلهن يشتغلن بالتدريس، وذلك لسهولة تواصلنا معهن في هذا الإطار.

كان بونداً أيضاً الوصول بأفراد هذه العينة إلى بضع مئات ولكن ظروفنا الشخصية (الالتزامات الاجتماعية والبحث الجامعي) لا تسمح لنا بذلك ولكننا نتعد أن تنوعنا لها مكننا من أخذ فكرة أولية حول تصوراتهم للمواضيع المطروحة. (تضم العينة عدداً من الطلبة والموظفين والمدرسين وأصحاب المهن الحرة والفنيين والسائقين والعلمة وطبياً واحداً. انظر الجدول 2).

ولذا فهذه الدراسة تعد استكشافية فقط.

3- تحليل النتائج

الجدول 1- صورة الذات لدى المثقف من خلال الدور الذي يسند له إلى نفسه:

الدور / الوظيفة	دور رسولي	مخطط استراتيجي	مثقف عضوي	منتج للأفكار فقط	لا دور له
التكرار	0	4	9	3	0
النسبة المئوية	0	30.76	69.76	23.07	0

الجدول 2-أ صورة المثقف لدى الناس العاديين من خلال الدور المسند إليه :

الدور / الوظيفة	دور رسولي	مخطط استراتيجي	مثقف عضوي	منتج للأفكار فقط	لا دور له
التكرار	4	17	12	8	1
النسبة المئوية	11	46	32.43	21.16	2.70

ملاحظة : المجموعات الممثلة لكل حالة من الحالات المذكورة (الخيارات الخمس) ليست مستقلة بمعنى يوجد بعض الأفراد الذين اختاروا أكثر من دور للمثقف.

إذا قارنا بين الدور المصحب للمثقف أن يلعبه والدور الذي يوشحه إليه عامة الناس لوجدنا أنه يتسمك بالدرجة الأولى بدور النخاع عن قضايا الجماهير ومشاركتها هومها وطموحاتها وذلك بدرجة تبلغ ضعف ما تنتظره هذه الجماهير نفسها منه إذ أنها تؤيده خاصة في الاصطلاح مهمة التطوير والتخطيط لمستقبل أفضل وهي لا تنفع مثلاً مثل ما يوجد أن يتفرغ لإنتاج الأفكار والمفاهيم أي أنها تنتظر منه إعطاء بعد إجرائي عملي لمثل هذه الأفكار والمفاهيم وهو ما يأنس في

نفسه القدرة على القيام به. ولكننا نتساءل هنا أي أفكار وأي مفاهيم سيشغل عليها المثقف لإجرائها؟ هل هي من إنتاجه الشخصي أم أنه في ذلك مجرد متبع ومقلد لطروحات مذهب من المذاهب تعيدنا النسبة المنخفضة لمهمة إنتاج الأفكار (23%) أن المثقف هنا يعمل على ما توفقه أدبيات المذهب من شبكات مفاهيمية ونظريات ومصادر. وهب أن ذلك مشروع له، فلننا نتساءل هل أنه عند لجوئه إلى مصادره المنهجية (الإيدولوجية/ الحزبية) سيأخذ بعين الاعتبار تعقد الظواهر في الواقع أم أنه سيتعسف على هذا الواقع ويتحول إلى شبه معتق لدعاية يبشر بها ويتوعد من يكفر بها أو يخالفها.

II. دور المثقف في التغيير الاجتماعي :

II.1. جدول تصورات المثقفين لدرجة فعاليتهم في التغيير الاجتماعي :

درجة الفعالية	وجود فعالية	انعدام الفعالية	المجموع
التكرار	11	2	13
النسبة المئوية	84.61	15.38	100

II.2. جدول تصورات الناس العاديين لدرجة فعالية المثقفين في التغيير الاجتماعي

درجة الفعالية	وجود فعالية	انعدام الفعالية	المجموع
التكرار	30	7	37
النسبة المئوية	81.08	18.91	100

ينتظر الناس من المثقف أن يلعب دوراً فعالاً في التغيير الاجتماعي وهو نفس ما يزعم أنه بإمكانه القيام به. ولكننا نتساءل هنا أتى له أن يقوم بمثل هذا الدور إذا كانت وظيفته الاجتماعية الأساسية هي في جوهرها مهمة معرفية أو جمالية؟ إن الأمثلة على مناقضة الواقع لهذا التصور المشترك بين المثقف وعامة الناس عديدة جداً. كم

هي الدول العربية التي يعيش فيها مثقفون من طراز رفيع ومع ذلك إذا نظرت إلى بنيتها الاجتماعية والسياسية وجدتها في غاية التخلف والانحطاط إذ أن الأفكار وحدها لا تصنع التغيير. ليس الإنتاج الثقافي (البنية الفوقية) بالتعبير الماركسي) عصا سحرية تقلب الواقع من حال إلى حال. وحتى بخصوص المثال الأكثر شعبية في مجال

كل عارف بتاريخ هذه الثورة مقدار التضحيات والضحايا الذين سقطوا لقطع خط الرجعة أمام الناكسين إلى الخلف.

علاقة الفكر بالتغيير الاجتماعي والسياسي ونعني به الثورة الفرنسية وعلاقتها بفلسفة الأنوار فلا يخفى على

III - حول ضمان فعالية أفكار المثقفين:

III. 1 - جدول مواقف المثقفين من الانتماء إلى الأحزاب السياسية

الانتماء إلى حزب سياسي	الانتماء	عدم الانتماء	المجموع
التكرار	5	8	13
النسبة المئوية	38.46	61.53	100

III. 2 - جدول مواقف الناس العاديين من قنماء المثقفين إلى الأحزاب السياسية

الانتماء إلى حزب سياسي	الانتماء	عدم الانتماء	المجموع
التكرار	19	18	37
النسبة المئوية	51.35	48.64	100

مكمل (اختصاصه) ولكنهم عندما سيشاركون في مداولات هذا المجلس لا يفعلون ذلك بصفتهم أساتذة يلقون دروساً على زملائهم المستشارين البلديين بل إنهم على الأرجح يحاولون الإسهام في حلّ المشكلات المطروحة بتطويع ما لديهم من معارف في المجالات ذات العلاقة بتلك المشكلات. زد على ذلك وهذا هو الأهم هو أن انتظاراتهم من التلاميذ والطلبة في الأقسام هي غيرها من المجلس البلدي الذي يتمتع بصلاحيات وإمكانات مادية وقانونية تمكنه من التدخل الفعال لحل بعض المشكلات التي تواجهها المدينة أو القرية. نفس الأمر يقال عندما يكون هؤلاء الأساتذة باحثين أو مفكرين أو أدباء أو فنّانيين ويكونون في الآن نفسه أعضاء في بعض الجمعيات أو بعض مؤسسات المجتمع المدني. فليس لأنهم مثقفون يفعلون، وإنما، لأنه تتوفر لديهم آليات وصلاحيات التدخل الناجع، هم فاعلون. أما تأثير صفة المثقف في ذلك التدخل فهو من جهة غاياته ومعناه وفلسفته وروحه (التي قد تشمل الوسائل المستخدمة والأساليب المتبعة) ولا من جهة مبدئه الذي يعود إلى طبيعة المؤسسة التي تفرزه.

في الوقت الذي ينقسم فيه عامة الناس إلى فريقين متعادلين حول قضية مدى ضرورة انتماء المثقف لحزب من الأحزاب يعارض أغلبية (أغلبية نسبية) المثقفين مثل هذا الأمر. وعلى كل يبدو أن شقاً هاماً من كلا الفريقين يؤثرون ابتعاد المثقف عن التحزب السياسي إما حرصاً منهم على بقائه مخلصاً لقضايا الاستشارات الوطنية أو مذهبهم وإما لأسباب أخرى...

ومن المؤكد أن الذين يرفضون تحزب المثقفين من بين أولئك الذين يعتقدون أن لهم دوراً فعالاً في التغيير الاجتماعي لهم تصوراتهم حول الانخراط في الجمعيات ومختلف مؤسسات المجتمع المدني وربما بالمشاركة في الاستشارات الوطنية حول بعض القضايا الحيوية أو بمخاطبة الرأي العام...

ومرة أخرى تطرح قضية مدى قدرة المثقف على التغيير بصفته مثقفاً لا غير. ونعطي هنا مثالا لبنيان هذه القضية لنتصور أن مجلساً بلدياً معيناً يتكوّن من أساتذة في القانون والطب والهندسة المدنية وعلوم البحار... الخ. إن هذا المجلس البلدي سيستفيد بلا شك من التكوين الذي تلقاه هؤلاء الأساتذة كل في

IV- حاجة عامة الناس إلى المثقف:

جدول IV- 1 - تصورات المثقفين لدرجة حاجة الناس إليهم

حاجة الناس إلى المثقف	بحاجة	ليس للناس بهم حاجة	المجموع
التكرار	9	4	13
النسبة المئوية	69.23	30.76	100

الجدول IV- 2 - تصورات عامة الناس لدرجة حاجتهم إلى المثقف

حاجة الناس إلى المثقف	بحاجة	ليس للناس بهم حاجة	المجموع
التكرار	32	5	37
النسبة المئوية	86.48	13.51	100

الجدول IV - 3 - تصورات المثقفين للجهة المساعدة لهم على الفهم عند حصول عدم فهم

مصدر المساعدة	أحد المثقفين	أحد علماء الدين	كرد المختصين	البحث الذاتي	الإنترنت	أنبيات المذهب	المجموع
التكرار	0	0	6	6	1	0	13
النسبة المئوية	0	0	46.15	46.15	7.69	0	100

الجدول IV - 4 - تصورات عامة الناس للجهة المساعدة لهم على الفهم عند حصول عدم فهم

مصدر المساعدة	أحد المثقفين	أحد علماء الدين	كرد المختصين	البحث الذاتي	الإنترنت	أنبيات المذهب	المجموع
التكرار	5	0	30	1	1	0	37
النسبة المئوية	13.51	0	81.08	2.70	2.70	0	100

التحليلية والتأليفية (التركيبية) التي يتمتع بها المثقفون في المجال المشترك لمختلف نواحي الحياة الاجتماعية. وذلك لتوفرهم على رصيد ثري من المفاهيم والنماذج النظرية التفسيرية مع قدرة خاصة على التقاط الجزئيات الدالة

لقد عبر أفراد عينة عامة الناس (86.48) عن حاجاتهم إلى مساعدة المثقف لهم على فهم القضايا التي تخص المجتمع والبلاد عامة وعبرت نسبة كبيرة من المثقفين (69.23%) عن انتظاراتهم في نفس هذا الاتجاه ويمكن تفسير ذلك بالقدرة

لهذه المافيا...الخ. فالمعروف عن التفكير العامي أنه يلجأ إلى الاختزال والتبسيط المخل والقراءة السطحية والأحادية. وإذا كانت المعلومات متوفرة نسبياً وموضوعة على نمة الجميع في هذا العصر الميدياتي بامتياز فإنّ روح المعالجة تختلف من الشخص العادي إلى المثقف. أما عن اتجاه غالبية الناس نحو تفضيل المختص في الميدان (81.08%) على من سواه، بمن فيهم المثقف، فهذا يتعلق على الأرجح بالمواضيع للحقيقة والجزئيات الصغيرة المتصلة بالمشكلات اليومية للإنسان العادي ولا بالرؤى الشاملة المتعلقة بالمجتمع ككل.

وتمييز الجوهر من الثانوي في الوقائع والأحداث.

إنّهم يتقنون (في الحالات الجيدة طبعاً) فنّ معالجة المعقد وما يكتنفه الغموض أو الشك وقراءة الوجه الآخر للعملة الدعاية العروجة. يعرفون كيف يلجأ الأفراد إلى أواليتهن الدفاعية لحفظ صورة الذات مشرقة (التحليل النفسي) وكيف تعيد المدرسة داخلها إنتاج نفس التفاوتات بين أبناء الطبقات الاجتماعية المختلفة الموجودة خارجها (نظرية إعادة الإنتاج : بورديو وباسرون) وكيف يفرّقون بين المافيا العسكرية الراسمالية التحكّمية وقوى المجتمع المدني أو المجتمع التداولي المناوئة.

٧ - التصورات الاجتماعية حول مكانة المثقف:
جدول ٧ - 1 - تصورات المثقف لمكانته الاجتماعية:

المكانة	مرموقة جداً	مستبصرة	محترمة	عافية	مأسفة	المجموع
التكرار	0	3	6	4	0	13
النسبة المئوية	0	23.07	46.14	30.76	0	100

الجدول ٧ - 2 - تصورات عامة للناس لمكانة المثقف الاجتماعية:

المكانة	مرموقة جداً	مستبصرة	محترمة	عافية	مأسفة	المجموع
التكرار	5	3	20	9	0	37
النسبة المئوية	13.51	8.16	54.05	24.32	0	100

نظراً للاشتراك معه في أغلب مصابر المعلومة وكذلك إلى إحساس عدد من المثقفين (30.76%) بمثل هذا التقارب خاصة في فترة أصبح فيها الجميع تقريباً مجرد مستهلكين لنشرات الأخبار المبتولة عبر مختلف الفضائيات.

يتنق كل من جمهور المثقفين وعامة الناس على أن المثقف مازال في بلادنا يحظى بمكانة أقلّ مما يمكن أن يقال عنها إنها محترمة، مع بداية ظهور ميل نحو نزاع حالة التفوق المعنوي لمكانة المثقف وقد يعود هذا إلى تقارب صورة ذات المواطن العادي من الصورة التي يحملها عن المثقف

٧ I - التصورات الاجتماعية حول مدى إسهام المثقفين في تنمية العرب الحالية:
جدول ٧ I - 1 - تصورات المثقفين لمدى إسهامهم في تنمية العرب الحالية:

المسؤولية	يتحمّلون مسؤولية	لا يتحمّلون مسؤولية	المجموع
التكرار	3	10	13
النسبة المئوية	23.07	76.92	100

الجدول V I - 2 - تصورات عامة الناس لدى إسهام المثقفين في تنمية العرب الحاقية:

المسؤولية	يتحملون مسؤولية	لا يتحملون مسؤولية	المجموع
التكرار	12	25	37
النسبة المئوية	32.43	67.56	100

الأشياء، القوى المادية وموازينها والآليات التفضيلية وأعطية ومضلات الحركة... الخ أما ارتفاع نسبة القائمين بالدور الفعال للمثقف في التغيير الاجتماعي وارتفاع نسبة المبرزين له من النكية التي أصابت العرب والذي يبدو وكأنه معارض للأول فإن ذلك يتم عن وجود مطلب غير مصرح به وهو منح حرية التعبير للمثقفين العرب وكان الناس يقولون لا تلوموا المثقف على ما حصل فلو أنه تمكن من التعبير عن رأيه لكانت الأمور أفضل مما هي عليه الآن

إن أغلب الناس يبرؤون المثقف من تحمل المسؤولية في النكية الحاصلة للعرب في فلسطين وفي العراق وكل النكبات الأخرى المتخفية نسبياً ولذلك يمكن القول إن الذين يحملونه مسؤولية كهذه (23.07%) من المثقفين و 32.43% من عامة الناس هم من أولئك الذين يتصورون أن للمثقف تأثيراً فعالاً ومباشراً على مجرى الأحداث ومستقر الأوضاع، وهذه نظرة خاطئة تسقط من حسابها كل المتغيرات الوسيطة الواقعة بين عالم الفكر والوعي وعالم الفعل والحدث وهي المتغيرات المنتمية إلى عالم

VII- التصورات الاجتماعية حول معايشة زمرة المثقفين:

الجدول VII-1 - تصورات عامة الناس لمعايشة زمرة المثقفين:

المعايشة	المخالطة	عدم المخالطة	المجموع
التكرار	20	17	37
النسبة المئوية	54.05	45.94	100

الجدول V II - خرائع الممتنعين من عامة الناس عن مخالطة زمرة المثقفين:

نرائع عدم مخالطة المثقفين	غروب المثقف	انعدام الخلقية	صعوبة التواصل	مخالطة الأقوال المثقف لأفعاله	المجموع
التكرار	1	3	2	11	17
النسبة المئوية	5.88	17.64	11.76	64.70	100

أصناف المثقفين وهم كما نوهنا بذلك في مقالة خصصناها لهذا الغرض، يتوزعون على أصناف عديدة والبعض منهم ينتسبون إلى زمرة المثقفين انتساباً زائفاً تحكمه المصالح الشخصية وحبّ التظاهر بهذه الصفة لا غير. إنهم من الذين قيل فيهم: "انظر إليهم في المقاهي يتهاجون، وفي الجرائد يتباهون، شعور الإشهار ظنوه منار الإبصار[...]" إنهم أبواق، إنهم أعناق لا يتجاوز لغوهم غاق، بهمد الروح مفتنتون ولرماة الفتات ممثنون، ذاتوية

كما يشير إليه الجدولان المبتحان أعلاه يؤثر قسم هام من عامة الناس عدم مخالطة المثقف (حوالي 46%) وذلك لأسباب مختلفة من أبرزها مناقضة أفعال المثقف لأقواله حسبما يذهب إليه بعضهم وهم عموماً نفس الأشخاص الذين يحملون المثقف مسؤولية حالة الإحباط التي يعيشونها.

ويمكن القول بوجود قدر من الصحة في هذا الحكم عندما نأخذ بعين الاعتبار عدم تمييز عامة الناس بين

بطبيعة الحال لم يكن الأسياذ قديما ليصلوا إلى هذا الوضع المزري لأنهم ببساطة يعوكون على غفلة بقية العبيد عن حريتهم الطبيعية ليعينهم على إنزال العقوبة بالعبد الأبق.

وكذا الأمر في الهيكلة البسيطة لتنظيم قبيلة بدائية، حياتها غير معقدة إلا على المستوى الرمزي فقط، في حالة كهذه تحل الرموز محل العلاقات الموضوعية المادية في توجيه نشاط القبيلة رغم أنها لا تتفاؤل أبدا عن تلبية حاجاتها المادية الأكثر إلحاحا، توفير الطعام والأمن لأفرادها خاصة

في هكذا حالة يكون للتصورات الاجتماعية دور كبير في تشكيل العلاقات في صلب الجماعة، توزيع الأدوار وتبوء المكنات، وبالتالي في سير الأمور على المستوى المادي الحقيقي

والأمر نفسه ينطبق على العلاقات داخل نمط أسري تقليدي في مجتمع راعي يعول فيه الأفراد على الاقتصاد العائلي. في كل هذه الحالات نشهد قيام انساق اجتماعية مغلقة أو شبه مغلقة، الواقع يؤثر في التصورات ثم تتولى التصورات التي تمتثلت، رغم ما قد يعترى الواقع من تغيرات، إعادة استنساخ نفس دورة الإنتاج وتقسيم الثروة المادية والرمزية. حكماء القبيلة أو شيخ القبيلة، أي كبير "مفاهيم"، هم من يرسمون ملامح حياتها ويبدونها إلى الفخار الأنسب في المواقف الصعبة كقرار الهجرة أو الحرب أو السلم أو ما شابه ذلك.

يمكن أن نفترض إذن أنه كلما كانت بنية العلاقات الاجتماعية أكثر مائلا ببساطة كلما أثرت تلك التصورات الاجتماعية في نمط تلك العلاقات. خذ مثلا علاقات الزواج بين أهل الحضر وأهل البادية (الريف). إن تصورات أهل الحضر ونظرتهم لأهل البادية (أو الريف) جعلتهم إلى وقت قريب يمتثلون من توزيع بناتهم للشباب الذين هم من أصل ريفي (بدوي) أنهم من الأعراب) وكلما تعقدت بنية العلاقات (ظهر أنماط جديدة من تلك العلاقات، كالعلاقات المهنية مثلا) كلما أخفقت التصورات القديمة (التي لا تتميز بصفة سريعة إثر تبدل نمط العلاقات، كالعلاقات المهنية مثلا) كلما أخفقت التصورات القديمة (التي لا تتميز بصفة سريعة إثر تبدل نمط العلاقات الموضوعية) في التأثير على مجرى تعقيدها وتداعياتها القادمة.

إذا ما صحت هذه الفرضية، ونحن نرجح صحتها، فإنه مهما بلغت تصورات الناس من تمثيل إمكانية المثقف

مرضية، وعلنة عرضية، لا تجديد ولا تحديد، تريد ترويض (27). وإنه لعمرى قول فريد وحكم على أدياء الثقافة سديد.

خلاصة عامة

قبل الشروع في القراءة للتأليفية للنتائج المستخلصة نذكر بأهم هذه النتائج: فهناك أولا اتفاق بين زمرة المثقفين وغيرهم من الناس على ضرورة انخراط المثقف في الدفاع عن قضايا شعبه وأمه ومشاركة الجماهير همومها وأحلامها وآمالها والعمل على تحقيق ورائاتها. ويتصورون أن شكلا من أشكال هذه المشاركة والالتزام هو أن يلعب المثقف دور المخطط الاستراتيجي لمستقبل المجتمع والشعب والأمة، كما يسلّمون بضرورة اتجاه عامة الناس إلى المثقفين لإرشادهم وتقديم العون لهم في مجال فهم ما استغلّ عليهم من قضايا المجتمع والبلاد عامة ويسلم الجميع بالمكانة المحترمة للمثقف، والتي تتوق مكانة بقية الفاعلين الاجتماعيين مع وجود من يؤخذ المثقفين على مخالفة ما يسرحون به من آراء وأفكار على المستوى العلمي.

لقد سبق أن لفتنا النظر عند تحليلنا لمفهوم التصورات الاجتماعية أن هذه التصورات لا تتميز بضرورة عن وقائع موضوعية بقدر ما تجسّد تمثّل الأفراد أو الجماعات لتلك الوقائع. ومن هنا تظهر مجموعة من الإنتظارات التي تتوافق مع تلك التصورات وهي إنتظارات قد لا تكون موضوعية كذلك نظرًا لما ذكرنا

ولكن السؤال الذي يطرح هنا: هل أن الواقع الموضوعي المخالف للتصورات الاجتماعية عنه يتأثر بتلك التصورات أم لا؟ أي هل من الممكن أن تحدث تغيرات في هذا الواقع بحيث يصبح متوافقا مع التصورات المحمولة عنه؟ بولندا أن نميز هنا بين نوعين من الواقع: واقع على قدر من البساطة واقع معقد ومتشعب للتصور علاقة في منتهى البساطة كعلاقة العبد بالسيد.

السيد يسخر العبد لخدمته ثم يمدّه بجزء مما يعود عليه عمله من فائدة ليستمر في العيش وفي خدمته.

العبد يتصور أنه ليس بإمكانه أن يعيش بفرده أي دون الخضوع لسلطة السيد وتبديده وقيادته بينما في الواقع إذا امتنع العبد عن خدمة السيد وأصر على ذلك ومنع سيده من إنزال العقوبة به فإن السيد سيبدو في منتهى الضعف والحاجة.

بوجه عام، فأمثلة الإخفاق في تطبيق النظريات والإيديولوجيات باتت شائعة ومعروفة وعديدة، ولكن هذا لا يمنع على كل حال من القيام بالمحاولات، ما هو مطلوب من المثقفين فقط هو أن ينسبوا أفكارهم وأن يخصصوا جيزاً كبيراً من جهدهم النظري للاستغفال على تلك الأفكار وتقدّمها ومراجعتها وتطويرها وتعديلها في عملية دائمة لا تنقطع عدم انقطاع الحياة نفسها عن الطلق والإبداع والتنوع والاتلاف حول العقبات للمضي قدماً في تطورها الخلاق، وبصفة عامة، وكما دعا إلى ذلك أحد فلاسفة البلاد: فلننقسم العمل، لكن للأحزاب وللنخب السياسية تدبير العاجل وإدارة الشأن الظرفي، وليبق الأجل والشأن البنيوي للفكر المبدع في المؤسسات الوسطى [الجامعات ومراكز البحوث والدراسات...] التي تتجاوز السياسي بأبعادها القيمية الخاصة بالإنسان علماً [...] تلك القيم التي ليست السياسية بالقياس إليها إلا مجرد وسيلة للبلوغ إلى الممكن منها في وجود الإنسان الدنيوي النسبي (29)

وفي الأخير، إن ركّز من جديد على ضرورة توسيع المثقف لبرصه، فإن الكلمات، الأفعال بإسهامه في تأثيث عالم الأشياء الوسيطة بين البؤل والفعل مثل مختلف آليات المشاركة الديمقراطية في صنع القرار عبر مؤسسات المجتمع المدني التي عليه الإسهام في بنائها وتقوية تفويضيتها وفعاليتها التفاوضية، لا بوصفه مثقفاً فحسب بل بكلّ وجوه الفعل الاجتماعي المتاحة له، فما الفصل بين مختلف أدوار الفرد إلا فصل منهجي، أما في الواقع فلا يوجد إلا كائن شديد التقيد ينطوي على قدر كبير من التمرشحات Interfaces تحليل إلى مختلف الأدوار التي يضمّلع بها، وبطبيعة الحال لا يتعلق الأمر هنا بمجرد تعوّد ميكانيكي أو تبادلي - معلوماتي فالواقع يشتمل على كل أنواع العطالة Inertias ووردود الأفعال والصراعات وهذا ما يحيل إلى سجلات من أنواع أخرى سوسيولوجية وتداولية وسياسية وغيرها...

وردوه في التغيير الاجتماعي والسياسي ومهما اختلفت معها تصورات المثقفين في ذلك فإنها لن تمنح لهم أدواراً حقيقية وموضوعية، يستحقون لأجلها المكانة المرموقة، في عملية التغيير الاجتماعي والسياسي، وذلك ببساطة أن مجتمعاتنا قد بلغت حداً من التعقيد الذي يباعد باستمرار بين المفكر به وما يحدث مباحثة عميقة خاصة وأن الحديث عن الخصوصية الثقافية بمعنى الانغلاق أصبح الآن مجرد وهم.

إن الهوة بين الكلمة والفعل هوة عميقة جداً ولا يمكن ردمها بمجرد الأمان والأحلام (28).

وهذا لا يعني أنه لم يعد للمثقف أي دور بل بالعكس من ذلك تماماً، أصبح للمثقف اليوم دور متميز جداً خاصة بعد حصول تلك الثورة في وعي الإنسان المتمثلة في انفصال تصورات عن ممارساته، أي قدرته على أخذ مسافة عما يقوم به ليفهمه وينظر في مدى مقبوليته أو عقلانيته ومن ثمّ تعديل المسار عند اللزوم، وهذا أمر لم يكن يقدر الأفراد على القيام به في المجتمعات التقليدية لأنهم ببساطة لا يفكرون في ما يفعلون وإنما يسلكون وفق العادات والتقاليد التي وجدوها راسخة أمامهم غير أن انفصال التصور عن الممارسة خلق تقسيمات جديدة للعمل نتج عنه ظهور شريحة الممثلين والمهندسين والمختبرين، ولكن استقلال فئة من الناس بهذه الأدوار التصورية لا يعني سيطرتهم على كامل الدورة - ممارسة، بل فتح لهم فقط إمكانية الإسهام فيها من خلال ما يقرّحونه من تصورات وأفكار ومناخيل ونماذج. أما قرار التطبيق الفعلي فهو للمقابل أو السياسي أو صاحب المشروع أي كان نوعه، بل إن الأمر أعقد من هذا بكثير، فحتى في صورة محاولة تطبيق النموذج فليس من المؤكد دائماً بلوغه الأهداف التي رسمت له، وكما ينطبق هذا على نماذج المشروعات الصناعية أو الاقتصادية فإنه ينطبق تماماً بل ويدرجه أرفع على المجال السياسي والحضاري

الاحالات :

1- أعلن ريجيس دوبريه ذلك في الحوار الذي أجراه مع جان ريفر، "كي لا نستسلم"، ذكره علي حرب في كتابه "أوهام المحبة"، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء/ بيروت، 1998، ص 40.

2- المرجوع المذكور أنفاً ص 14

3- بلفيز، عبد الله، نهاية الدعاية، الممكن والممنوع في أدوار المثقفين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 2000.

4- ذكره فؤاد زكرياء في "الوضوح والغموض في الكتابة"، مجلة الفلسفة والعصر، عدد 1، أكتوبر 1999، ص 13.

5- حرب، علي، العالم ومثاقه، منطق الصدام ولغة التداول، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 2002.

- 6- أنظر، الجليدي، مصدق، "تسليمات المتعلمين"، الحياة الثقافية، عدد 147، سبتمبر 2003
- 7- حرب، علي، المصدر السابق، ص. 14.
- 8- المصدر السابق، ص. 98
- 9- المصدر السابق، ص. 99
- 10- المصدر السابق، ص. 104
- 11- المصدر السابق، ص. 108
- 12- المصدر السابق، ص. 111
- 13- المصدر السابق، ص. 121
- 14- المصدر السابق، ص. 125
- 15- المصدر السابق، ص. 142
- 16- بلقزيز، عبد الإله، مصدر سبق ذكره، ص. 83.
- 17- Austine, J.L., Quand dire c'est faire (How to do things with words), Paris, le seuil 1970
- 18- نذكر ذلك في مقالنا "الكلمات والأشياء والأفعال أو المتعلم لم يمت"، أعلنت مجلة الحياة الثقافية اعترافها بنشره في وقت قريب لاحق
- 19- Gramsci, A., Quaderni del carcere, traduit de l'italien par Rober Paris sous le titre de "cahiers de prison", Gallimad, 1983 Le present extrait est tire du tome 3 (C3 p.309).
- 20- Ralph Linton, le fondement culturel de la personnalite, traduit par Andre Lyotard, Paris Dunod, 1977, p71
- 21- ر. بوردون وف. بوريكو، المعجم القديم لعلم الاجتماع، ترجمة د. سليم حداد، ط 1، بيروت، ديوان المطبوعات الجامعية المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1986
- 22- Edward Said, Des intellectuels et du Pouvoir, le Seuil, 1998
- 23- Voir par exemple Jacobson, L. et Rosental R. Pygmalion a l'ecole, Ed. Casterman, 1971 ou voir encore Rynal, F Et Rieunier, A. Pedagogie Dictionnaire des concepts clés, ESF, Paris, P.44-45
- 24- أنظر مثلاً، ساسي، نور الدين، "التصورات الاجتماعية وصورها في الموقف التعليمي"، مجلة العربية للثقافة، المجلد 16، العدد 1، يونيو 1996، ص. 178-158
- 25- نقلاً عن ساسي، المصدر المذكور أعفا
- 26- أنظر ساسي، المصدر السابق
- 27- المرزوقي، أبو يعرب، شروط نهضة العرب والمسلمين، دار الفكر المعاصر، بيروت دار الفكر دمشق 2001، ص. 192
- 28- ولا أدل على ضعف المنطق وهشاشته وضعه كمصدر ومعالج معارف لمجموعة من يده في شتى أنحاء العالم من صعوبات في ممارسة هذا اندور، ولذا فقد ظهر ما يمكن تسميته بالمنطق المترجل. وهذا المنطق، تنقلاته في بلاد الله الواسعة ترسم خطوطها جغرافية المعنى التي تهل بها مصوصه وأعماله يصطرّج تحريم حقائقه أو تغيير وجهته كلما حلّ نصّ خارج حدود ما هو مسعوح به في هذا البلد أو ذاك هذا إذا كانت لديه إمكانية السفر والأهمل المعقول المجبور وهو ما لا يصحّ فقط على منطقي أغلب البلدان العربية كالقديع عبدالرحمان منيف أو محمود درويش، وإنما كذلك على كلّ منطقي العالم الأحرار من حاك مزيداً الذي أطرد من موسكو لدى زيارته لها إلى العدة التشكيلية السوسنوية إيلين التي اعتنقتها القوات الإسرائيلية في المطار لدى زيارتها مؤخرًا إلى فلسطين وأحمرتها على العودة من حيث أتت، مروراً بطارق علي المتعق الباكستاني صاحب كتاب "مدمم الأصوليات الجملات الصليبية والجهاد والجدانة" (2002) وعصو محكمة جرائم الحرب (التي شكلها الفيلسوف "يوناندراس") (والذي أوقف بالمانيا ثم تركه يكمل رحلته عندما علموا بعلاقته الودية مع عدة ميوسيج "أخ كل هذا وإمالة دفع البرلمان الدولي لكتاب إلى "إنشاء شبكة من في مختلف أنحاء العالم اسمها مدن الحماية، ويتم ذلك بواسطة الاتفاق مع البلديات وهيئات ثقافية في تلك المدن على تخصيص مآوى للأنباء المصلطهين في أوطانهم، ليس مآوى للسكن فقط وإنما يتم منح وائب يكفل حياة إنسانية للأدباء المهديين، وبالعبص لا تتم استصافه أي مدغ إنما يتم استطلاع أحوال كل أديب يتقدم طلباً للحماية وبعد التأكد تتم استصافته في إحدى المدن الأربع والعشرين التي تنتشر الآن في القارة الأوروبية وأمريكا اللاتينية وأفريقيا وآسيا. طبعاً لا توجد بينها مدينة عربية واحدة، أنظر، جمال الغيطاني، "ذلك التواصل أحسن الأدب، 2 مايو، 2004، ص 9 وأنظر حواراً مع كرسنتيال سالمون في نفس الصيغة)
- ويرداد الأوسع تعقداً في "حلّ العولمة الحالية التي تصرب حصاراً لا مثيل له على الفكر الحرّ بالمعنى الذي يفرض معتقلي الليبرالية المتوحشة واليهوسية إن كلّ أحرار عن معايير الفهم الحرّ بإطلاق يعزّ حالة وعي في بعض درجة ومسندوى ذلك الإحراج، بتقمصها مقفون وطليق، إذا كان مستوى الأحرار وطمناً، وموحيو إذا كان قوسماً وكروبيون إذا كان كرساً، وكل مستوى يمنح الذي يسفّه فالوطني يمنح الجهوي وهو بدوره يدمج في القومي والقومي يدمج في الكروي لا ماضٍ إن من ظهور المنطق الكروي، لا بالمعنى الذي تستوحيه طبيعة الفكر ذاتها فحسب بل كذلك بالمعنى الذي يتصلّ بعولمة القضايا والتحديات والاندماجات للقيم الإنسانية والحقوق الأساسية للأفراد والشعوب أن تكون منقفاً اليوم هو أن تكون كروياً أو لا تكون، بتعالي الفكر و"مادية الواقع معاً اللذين متحدان في تعال متحابين أو تحاشين متعالية
- هل يتعلق الأمر هنا بمعتقد عضوي؟ لا بل بالأحرى بمعتقد ما بين عضوي Inter-organique
- 29- المرزوقي، أبو يعرب أفاق النهضة العربية ومستقبل الإنسان في مهبة العولمة، دار الطليعة، بيروت، 1999، ص. 16

المركز والهامش أو الخاصة والعامة من خلال كتاب "الأذكياء" لابن الجوزي (510 - 597)

مزار بن حسن

للملاحظات الجانبية المتعلقة بما يكتب.

يقول محمود المصغار - وفي لفظ الهامشي مولداً ومختاراً ما يدل على الجانبية كطرفة الورقة بالنسبة إلى صفحتها. وعلى محيط الدائرة بالقياس إلى مركزها(1).

لكن ههنا المصطلحين نجد لهما نظيرين آخرين مستعملين في الكتابة القديمة وهما مصطلحا الخاصة والعامة (أو الخاص والعام)(2).

فالمركز يعني خواص الناس ويحمل مفاهيم القرب والصفوة والنفوق والتزوية والسلطة وأمتلاك الحقائق والأسرار الخفية والقلّة مع القيمة والنفاسة والنظام والصرامة والجديّة... الخ. لذلك فالمنتسبون إلى المركز هم الأنبياء والحكماء من الأمم السالفة، وهم الصحابة والخلفاء والوزراء والولاة والعلما والفقهاء والعلماء والمعبود والزعماء... الخ.

أما الهامش فهو عامة الناس، وهو الفوضى واللهو والمجون والتقص والضعف والشذوذ والكثرة مع قلّة الجدوى والجهل وانعدام الرأى... ونجد فيه اللّص والمحتال والماجن والخليع والمخنث والطفيلي والأعرج والأعور والأعمى والقصير والعبد والجارية والمرأة والصبي واليهودي والذمي والأعرابي... الخ.

2. مقاييس التصنيف :

هي مقاييس كثيرة يصعب حصرها، لكن أهمها العلم والدين والسلطة السياسية والسلامة أو القوة الجسدية

إن مسألة تقسيم المجتمع إلى فئة المركز وفئة الهامش وثيقة الصلة بمفهوم "القيمة" عند الإنسان القديم. فالعالم كلّ الموجودات من حوله كلّها مقسمة عنده إلى قسمين: ماله قيمة وما لا قيمة له. لذلك فإن ثنائية المركز والهامش طبيعية في تاريخ الفكر البشري ليست بمعزل عن تلك الثنائيات القديمة المعروفة (فضيلة / رذيلة) / (خير / شر) / (جوهر / عرض) (بل هي استتباع لها ونتيجة لازمة من نتائجها ولا تعتبر الثقافة العربية القديمة استثناء لكل ذلك، فهي بدورها تقسم المجتمع إلى مركز وهامش والثقافة إلى مركزية وأخرى هامشية. وتجعل العلاقة بينهما علاقة الأصل بالفرع والمتبوع بالتابع. فما طبيعة هذه العلاقة؟ وما هي مقاييس التصنيف بين المركزي والهامشي؟ وهل هما في صراع متبادل أم في لقاء دائم وجدل مستمر؟

سنعتمد في دراستنا على نماذج من كتاب "الأذكياء" لأبي الفرج بن الجوزي باعتباره قد كتب في القرن السادس للهجرة، أي في فترة ترسخت فيها مؤسسات الدولة الإسلامية واستقرت فيها معالم الثقافة السائدة وأصبح التمييز واضحاً وصريحاً بين ثقافة رسمية للأمة وأخرى هامشية غير رسمية.

1. تحديد المصطلحات :

الهامش والمركز مصطلحان لا نكاد نجد لهما أثراً في الكتابات القديمة إلا في سياق الحديث عن ورق الكتابة. فالصفحة فيها مركز وهامش، أي مكان للكتابة وآخر

في إعادة التصنيف على أسس جديدة ومختلفة (8).

لكن هذا التصنيف، هل هو مجرد تصنيف نظري أم أنه يخفي داخله صراعا مستمرا بين طرفين متقابلين؟

3. صراع المركز والهامش أو علاقة الثالب بالمغلوب:

أ- إبراهيم وإسماعيل وكلمة السر:

يروي ابن الجوزي في بداية كتابه حكاية إبراهيم النبي الذي ذهب إلى ابنه إسماعيل فلم يجده، فطلب من زوجة ابنه أن تقول له: غير عتية بابك، فلما جاء أخبرته فقال: ذاك أبي. وقد أمرني أن أفارقك: الحقى بأهلك (9) لم يتمكن إبراهيم من رؤية ابنه ليكنمه ويوصل إليه الرسالة، فاضطر إلى أن يرسلها عن طريق زوجته، فتم بذلك الحوار والتواصل بين الأب وابنه، وتحقق الفهم بينهما دون أن تقوم زوجة الإبن رغم أنها حاملة الرسالة.

إن الحكاية التي استخدمها إبراهيم هي بمثابة غطاء يخفي سرا يطمح هو وابنه ولا تعلمه المرأة، إنها نظام دلالي ضئيل وخصوصي لا يقدر أي كان على أن يفك رموزه ويحل شعرته. إنها كلمة أسر التي يعرفها المركز ويحجبها الهامش، والتي تجمع بين عناصر المجموعة الضيقة وتؤلف بينهم وتمكنهم من النفاذ إلى عالمهم الذي يحوي الكنوز الثمينة ومعادن الجواهر والحقائق الخفية التي هي ملك لهم ولا يحق لأي كان من خارج ذلك العالم أن يطالع عليها ويشركهم فيها. فعالم المركز إذن أو عالم الخاصة هو عالم مغلق وسري ولا يجزو أحد على دخوله إلا من ينتمي إليه.

ب- الحيلة سلاح الضعفاء:

ينتقل ابن الجوزي في الباب الحادي والعشرين من كتابه "أخبار من غلب من العلوم بذكائه كبار الرؤساء" وهي الحالة الوحيدة تقريبا التي تقر فيها ثقافة المركز بغلبة الهامشين عليها، مما يثبت نظرية الصراع بين الطرفين. مثال ذلك ما رواه ابن الجوزي عن "المغيرة ابن شعبه" إذ يقول: "ما حدثني قط غير غلام من بني الحارث، فقال: أيها الأمير إنه لا خير لك فيها، فقلت: ولم؟ قال: رايت رجلا يقبلها، فأقمت أياما ثم بلغني أن الفتى تزوج بها، فأسرعت إليه.

والسن والتقدم أو التأخر في الزمن والجنس والعنصر والحرية في مقابل العبودية... الخ.

على أن M-A-J Beg يركز على معيار واحد من معايير التصنيف بين المركز في مقابل الهامش (أو الخاصة في مقابل العامة) وهو معيار الأهلية وعدم الأهلية أو الكفاءة وعدم الكفاءة أو الرشد والقصور. (3)

كما نلمس من خلال ظاهرة الأعرابي أو البدوي في المدينة في كتاب "الأذكىاء" أو في غيره من كتب النوادر والأخبار توجهها نحو استخدام معيار الانتماء إلى الحضر في مقابل الانتماء إلى الريف، فالأعرابي على خلاف الحضري هو من العامة. ولغظة - العامة ربما تكون أنت لتعوض لظفة "الأعراب" التي استخدمت في بدايات التاريخ الإسلامي "الأعراب أشد كفرا ونفاقا وأجدر ألا يعلموا حدود ما أنزل الله على رسوله" (4)

فالانتقال من طور البداوة إلى طور الحضارة استلزم تغيير لظفة "الأعراب" بلظفة "العامة" لتشمل بذلك أهل البادية وأهل المدينة على حد سواء، أو ببساطة أخرى حتى لا يصبح كل من يسكن المدينة من أهل الخاصة (5).

وفي كتاب "الأذكىاء" يقسم ابن الجوزي الأذكىاء إلى فئة مركزية وفئة هامشية ويرتبهم ترتيبا هرميا تفاضليا، وهو على علم تام بأن الذكاء ملكة موجودة لدى الفئتين جميعا، وقد يغلب ذكاء الهامشين من العامة ذكاء أهل الخاصة فيتفوقون عليهم ويفهمون لما لا يفطن الآخرون إليه (6). لذلك فإن مقياس التصنيف هنا ليس الذكاء وإنما هو الغاية من وراء هذا الذكاء (7)

فأهل الخاصة يستخدمونه للحكمة والاعتبار، أما العامة فللهزل واللغو، الأول لقضاء حاجات الناس ومساعدتهم بما هو خير لهم والثاني لقضاء حاجات ذاتية دنيوية عابرة. إن ذكاء المركز يؤسس القيم الخالدة، أما ذكاء الهامش فهو لا يؤسس قيما، أو لنقل يؤسس قيما ظرفية حينية تزول بزوال أسبابها.

وتجدر الملاحظة إضافة إلى كل هذا أن مقاييس التفاضل ترتبط بالزمان والمكان، فالظروف الموضوعية التي يمر بها مجتمع من المجتمعات، والتغيرات الاقتصادية المعقدة التي تعصف به في مكان ما وفي فترة من فترات تاريخية تساهم لا شك في إعادة النظر المتجددة في تلك المقاييس وبالتالي

فقلت : ألم تعلمني أنك رأيت رجلا يقبلها؟

قال : بلى ، رأيت أباهما يقبلها. فإذا ذكرت الفتى وما صنع فمتي ذلك (10).

إن التركيب : ما خدعني قط غير كذا ... متكرر في هذا الباب كقول "الجاحظ" مثلا : " ما غلبني أحد قط إلا رجل وامرأة (11) أو كقول "الصاحب بن عباد" : " ما أخجلني غير ثلاثة... (12).

وهي كلها تراكيب حصر تجعل مسألة غلبة الهامش على المركز مجرد استثناء عابر من حياة حافلة بالأحداث والإنصارات تماما كما تجعل الذكاء والحيلة عند العامي مجرد بحث يائس عن سلاح بديل للتغلب على المركز الذي هو أقوى منه في الحقيقة. مما يدفعنا إلى فكرة التعويض النفسي، أي أن التحيل هو شكل ما نعويض نفسي لحالة دونية تشعر بها العامة، هي مرارة الهزيمة في معركة غير متكافئة.

ج- عقلاء المجانين وتشويش الأنساق المعرفية : (13)

لا يخشى مجنون الرصافي الذي حطفت عنه ألباب الجوزي في الباب الثلاثين من أن يقف يوم الجمعة عريانا أمام المسجد، ولما سأله أحدهم "لم لا تدخل الجامع وتوراى وتصلّي؟" أجابه :

"يقولون زنا وأفض وأجب حقنا وقد استنطت حالي فتوتر عني إذا مرأوا حالي ولم يأتوا لها وكلم يأتوا منها أنت لهم مني" (14)

إن الحكمة إذا كانت من أفواه المجانين فهي لا تخفي شيئا بل تصبح مرآة "اللاوعي الجماعي" (15) تعبر عنه دون خشية من العقاب بما أن المجنون قد رفع عنه القلم وخروج عن مجال التكليف، أما حكمة الخاصة من العقلاء (غير المجانين) فهي نظام قمع متستر يقوم على الإخفاء والإضمار ويستخدم الكذبات والتوريات وسائر أشكال الأتعة ليخفي أدوات قمعه ويسترها بستر مقدس. فالخاصة تتركس النظام وتطمح إلى ضمان ديمومته واستمراره، والمجنون من العامة يرجعه إلى عماته الأول إلى الفوضى الأولى - فوضى البدايات (Chaos) في صفاتها ونقاها وحيويتها التي تنعصى على التنظيم والتنسيق وتقلت من محاولات التسوير والتكميم والحجب (16).

فقانون الصراع الذي يحكم هذه العلاقة الثنائية يقتضي من الطرف المركزي أن يكون مهيمًا ومقصيًا ومن الطرف الهامشي أن يودّ على ذلك "بالتشويش" تشويش الأنساق المعرفية التي تدعي الصلاية والثبات والحزم وتمنعنا من "العودة إلى الطبيعة" إلى "القلم الأصم" إلى الداخل غير العرشي للحرية... بغية الالتحاق بالأصل الأعمى للعمل في ظلامه أو ليله" واكتشاف "القوة الهاجعة فيه" النائمة في "نجاتيف" الصورة قبل أن تتشكل في صرامة النظام ووقار الشكل (17) لكن، إذا أمكن اجتماع العقل مع الجنون أو "التهميش" مع "التشويش" في شخص واحد أو فئة من الناس (عقلاء، المجانين) أملا يسي ذلك إمكانية اجتماع الثقافتين المختلفتين : ثقافة المركز وثقافة الهامش وبالتالي إمكانية قيام حوار بينهما.

4. حوار الخاصة والعامة. اعتراف متبادل أم التباس متار؟ حكاية "اللس المتفقه" نموذجاً :

اللس المتفقه يهاجم ذلك اللص الذي يجادل ويناطر ضحيته مما هوه أولا بأن يمدح ثيابه فيقول له : " وما يدعوي إلى خلق ثيابي ؟ قال : أما أولى بها منك... قال، فتعريني وتبدي عورتني ؟ قال : لا بأس بذلك، قد رويانا من مالك أنه قال ، لا بأس للرجل أن يتغسل عريان، قلت : فليقلني الناس فيرون عورتني قال : لو كان الناس يرونك في هذه الطريق ما عرضت لك فيها، ولما عرض عليه أن يخلع ثيابه بعيدا رفض، فقال له : أحلف لك، فأجابه، إن رويانا من مالك أنه قال : لا تلزم الأيمان التي يحلف بها للصوم ثم عرض عليه أن يرسل إليه الثياب ففكر قليلا ثم قال : تصفحت أمر للصوم من عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم إلى وقتنا هذا فلم أجد لصاً أخذ نسيت، وأكره أن أبتدع في الإسلام بدعة يكون علي وزرها ووزن من عمل بها بعدي إلى يوم القيامة ثم خلع ثيابه وأعطاهما له" (18).

يقوم هذا الخبر ظاهرياً على حالة صراع بين طرفين : التاجر من الخاصة واللس من العامة (19)، فهي عملية سطر وقطع للطريق يبدو فيها اللص معتديا والتاجر مقاوماً، فاللص في حالة انتقام واضحة تدل عليها عبارة "أنا أولى بها منك" التي تفهم منها رغبة في تصفية حساب قديم بينهما أي بين الخاصة والعامة.

فالعنوان الذي مارسه اللص هو عنف مضاد يردّ به

وحثا على تجاوز الحدود ولا معارضة أو محاولة تجاوزية تعصف بمؤسسة الفقه السنّي وتهدّد كيانتها. إن ما حدث في هذه الحكاية لا يعدو أن يكون عملية تخيلية أو وقفة للاستراحة يشترك فيها الخاص مع العامي ويتفقان فيها على الخروج عن المعايير المشتركة بينهما لحظة قصيرة من الزمن سرعان ما يعودان بعدها كلّ إلى حال سبيله.

تلك اللحظة القصيرة إذن هي بمثابة عدول مؤقت عن المعايير، أي أنّه لا يطمح إلى أن يكون عدولا متوصلا، أي لا يخطط ليؤسس في الأثناء معيارا جديدا، بل يزيد المعيار القديم رسوخا وثباتا ويمنحه شحنة جديدة من التبريرات والتشريعات لا تكسبه إلا قوة ومنعة وبالتالي فهي تحكم الفصل بين العالمين المتباعدين : عالم الجد وعالم الغفوى، عالم الخاصة وعالم العامة.

يقول - ابن الجوزي - في كتاب "الحكمي والمغفلين" متحدّثا عن هذه الفئة من الناس: "إن العاقل إذا سمع أخبارهم عرف قدر ما وهب له مما حرموه، فحجّة ذلك على الشكوك (23)" فالإلقاء بين الخاصة والعامة إنّما هو تقارب متنبّه للتأكيد على احتمية التباعد.

5. نتائج البحث :

لعل نحن إزاء صراع طبقي؟

نجد فكرة الصراع الطبقي لدى الأستاذ محمود طروشوت في مقال له بعنوان "الهامشيون في اللفة ليلة ولية" إذ يقول مرجعا الهامشي : "هو الذي يعيش على هامش المجتمع المنتج، فهو عالة عليه لا يساهم في عملية الإنتاج لكنّه يستثمرها بطرق غير شرعية كالاحتيال والسرقه والسطو، وهو لا يرى في ذلك عيبا، بل يعتبره حقّا مشروعا لأن المجتمع في نظره ظالم (..)" فهذا الصنف من الناس إذن يضمّ الشطار والعيارين والمكذّبين والطغليين والمتشرّكين ولصوص النهار وسراق الليل. (24) ويتضح من خلال كلامه أنّه ينظر إلى فكرة الهامشي من ناحية الصلّة والأصوّة باعتبارها ظاهرة اجتماعية مرتبطة بصلع المجتمع، وهي نظرة ضيقة بلا شك ذلك أنّ الهامش يضمّ إلى جانب الفقراء وللصوص والمحرومين ماديا عناصر أخرى كالمرأة مثلا في مقابل الرجل، أو الصبي في مقابل الكهل، أو المخنث أو من له عاهة بدنية.

على عتف سابق وعلى نظام القمع المنظم الذي تحدّثنا عنه آنفا والذي يمارسه خاصة المجتمع على المهمشين من العامة، والأهم من كلّ ذلك أنّ هذا اللص يتمسك بشرعية فعله ويجهد في تبريره بكلّ ما أوتي من وسائل، وذلك من خلال الحوار الذي دار بينه وبين الرجل وحرصه على أن يكون قطعه مدعما بحجج كلامية ومنطقية متماسكة نسبيا. لكن ما نوع الشرعية التي يستند إليها؟ إنّها شرعية فقهية ولا شك، وبالتحديد فهي شرعية الفقه المالكي من أهل السنة والجماعة (20).

إنّ ثقافة المركز (الخاصة) حاضرة في الذهنية العامة الهامشية بل مستاثرة بها حتى أنّ الهامشي يتبنّاها ويسلم بشرعيتها ويجهد نفسه في الإحتجاج بها، فاللص في هذه الحكاية يستخدم مصطلحات الفقه المالكي ليبرّج بنفسه في عملية تحليل وتحريم تتعارض مع المقام الذي هو فيه باعتباره لصا، فهو إذن متشبّع بالثقافة الرسمية ثقافة السنة والجماعة قابل لها مقبل عليها مقتنع بما تقتضيه أحكامها وتشريعاتها لا تثير في نفسه أي قلق أو حيرة. فالتحريك إذن مترسّخ في الهامش ضارب بجذوره فيه لا يفرّقه حينما حلّ حتى لو كان ذلك في حالة صراع ظاهر بينهما.

لكن هل يعني هذا تعايشا و حوارا؟

إنّ فكرة التعايش أو حاجة الأول إلى الثاني والثاني إلى الأول نجدها بوضوح في الكتابات القديمة، يقول الجاحظ مثلا في كتاب "التاج في أخلاق الملوك" : "فإنّا قد نرى الملك يحتاج إلى الوضع للهو كما يحتاج إلى الشجاع لباسه، ويحتاج إلى المضحك لحكايته كما يحتاج إلى الناسك لعظته ويحتاج إلى الهزل كما يحتاج إلى أهل الجد والعقل" (21).

ويعلّق "عبد الفتاح كيليطو" على فكرة الحاجة المتبادلة قائلا (بشيء من التفاضل): يمكن للجدّ والهزل، النظام والغفوى، أن تجسّد في شخصين مختلفين أو تعايش في فرد واحد، وفي الحالتين معا يحفر تعاقب الميادين فاصلا عميقا بين سلوكين ويطرح صيغة حوارية للكينونة في العالم (22).

إنّ استخدام المصطلحات الفقهية الرسمية في عملية سطو لا تعنّف أنّه يخفي صراعا أو حوارا بداخله، كما لا يمكن أن يكون بأي نحو من الأنحاء تشريعا للسرقه

المجتمعات الليبرالية الحديثة، وهو ينطلق من فكرة الحرية الفردية أو حرية الذات في اختيار طريقة عيشها على نحو يختلف عن الجماعة ويتميز عنها ولا مجال للحديث بالطبع عن الفرد والفردية في المجتمعات الكلاسيكية

د- حضور ابن الجوزي في هذا الكتاب :

قد يبدو لنا ابن الجوزي في هذا الكتاب مجرد ناقل للأخبار لا يبدي رأيه فيها، لكن التقسيم الهرمي الذي يوبّ به كتابه يؤكد لنا أنه حاضر في كل لحظة أي أنه يسلم ضمناً بفكرة التقسيم وما ينتج عنها من تفضيل الخاص على العامي وتكريس مفهوم التفوق الحتمي وما يتبعه من تبعية ووصاية. إن إيراد ابن الجوزي لأخبار عقلاء المجانين مثلاً أو "من غلب من العوام كبار الرؤساء" لا يضمن اتجاهاً "انتصاريّاً" لفئة العامة، ولا يمكن أن يرقى إلى مستوى "دفاعي" "تبريري" كما نجد ذلك واضعاً مثلاً في كتابات الحافظ (27)، بل بالعكس من ذلك فإننا نرى أن الفاصلة ممثلة في شخص "ابن الجوزي" في هذا الكتاب لا تتحدث عن الظلمة إلا لتري نفسها فيها وهو ما يذكرنا بحكايا (أهل القلعة القديمة كالحجاج بن يوسف وهارون الرشيد وغيرهما، عندما كانوا يخرجون إلى الشارع متزينين فيسألون الناس عن آرائهم فيهم ويجدون في ذلك لذة ومثقة أو قل فخراً وقوة واعتداداً بالذات.

وكل هؤلاء لا يقبلون التصنيف ضمن الطبقات لأنهم ينتمون إلى طبقات مختلفة (25) مما يقربنا أكثر من تبني فكرة "الأهلية وعدم الأهلية" باعتبارها مقياساً أساسياً للتمييز بين الخاصة والعامة

ب- هل يمكن الحديث عن ثقافة للعامة تكون بديلاً من ثقافة الخاصة ؟

نعتقد أن الحديث عن الهامشيين في العصور الكلاسيكية لا يمكن أن يتخطى حدود الطائفة الاجتماعية التي تكون جديرة بالدراسة. لكنّها لا يمكن أن ترقى إلى مستوى تكوين ثقافة خاصة بها تدخل في صراع مع الثقافة الرسمية المركزية وتكون بديلاً منها، إنها لا تتعدى مجرد رد فعل. يقول الأستاذ حمادي صمود : "لا مناص أن نلتفت للنظر إلى أن ثقافة الهامشي ليست بالضرورة ثقافة المهشمين اجتماعياً وإنّ الأدب الذي يكفل الهامش ويضع عنه ليس أدباً في كل الأحوال متحزماً ينالزح المركز ويخاصمه ويؤسس بلغة بديلة (...) بينما لو تدبّرنا الأمر لوجدنا أنها في جوهرها تنتمي للثقافة الرسمية وتوسخ لأساليبها وأنماط تكوينها" (36)

ج- هل الهامشي يعني الاختلاف ؟

إن مفهوم الاختلاف هو مفهوم حديث مرتبط بثقافة

الاحالات :

1. مقال "الهامشيون المهشمون في الرواية المغاربية" ضمن كتاب "الطماخ الهامشي في السود العربي دار البيروني للنشر دت صفاقس ص 184
2. انظر مقال A GJ.Kassa wa Al Amma (1978) Encyclopedie de l'Islam, nouvelle edition
3. المرجع نفسه وهو لم يصوّح بهذا المعيار بوضوح لكنّه يعهم صعباً من جلال كلامه تماماً كما يعهم من أيضاً رعة إلى مفهوم "الطماخ" السياسية أو الحاشية الذي يقرب من مفهوم الخاص
4. الثانية ص 97
5. سعد فكره: الانتقال من البداوة إلى الحضارة لدى "عبد الفتاح كيليطو" في كتابه "العلاقات السود والأساق الثقافية" تر: عبد الكبير الشوافي
6. د: طوبقال للنشر ط 2001 الدار البيضاء، حيث يقول متحدّث عن الأساسي المكثي الذي يصمّ طهره مدينة "الأساسي هو بمعنى ما مدني لصعوق الصعراء" ص 50
7. انظر الباب الحادي والعشرون مثلاً
8. للإطلاع على تطاليس العلمية الحديثة للدكاء انظر: حميل صليبا "علم النفس" دار الكتاب للنسائي، بيروت ط 2 / 1984 ص 612
9. تعرّف الأستاذ "محمود طرشونة" إلى هذه الفكرة في مقبلة كتبه :
10. "Les marginaux dans les recits picaresques arabes et espagnols" (ed 1982) حيث يقول
11. "Le phénomène prend de l'ampleur en fonction de l'acuité des conflits sociaux et c'est l'idéologie dominante qui prend soin de marginaliser délibérément tous ceux qui contestent l'ordre établi et l'échelle des valeurs ancestrales" P15.
12. كتاب الأدباء لابن الجوزي. تحقيق محمد مرسى الجولي. مطابع الأهرام التجارية 1970 الباب الخامس من 15



10. المصدر ذاته ص 102
11. المصدر ذاته ص 145
12. المصدر ذاته ص 147
13. العبارة استخدمها "عبد الفتاح كيليطو" في سياق الحديث عن الحلاق المجهون في الطبقة الجلوانية. انظر كتابه السابق الذكر ص 40
14. كتاب الأدباء، آبي الجوري الباب الثلاثون، غلاء الصحابين
15. هو مصطلح خاص بعلم النفس "كارل يونغ"
16. للتوسع في هذه النقطة ننمات (مقدم حيوية) يمكن الاستئناس بما توسل إليه H. Bergson في كتابه "Le Rire Le الصند" Les Deux sources de la religion et de la morale منها الأخلاق والدين
- يقول مثلا في الكتاب الثاني
- "Une Société humaine est un ensemble d'êtres libres Les obligations qu'elle impose et qui lui permettent de subsister introduisant en elle une régularité qui a simplement de l'analogie avec l'ordre inflexible des phénomènes de la vie"
- CERES PRODUCTIONS Tunis 1993p7
17. في مصطلحات Derrida لفي مقال "القوة والدلالة" في كتابه "الكتابة والاختلاف" وهو يستعملها في سياق الحديث عن مفهوم "قوة الذي نهمله" الدواشب القديمة السبوية رغم أنه يشكل اللحظة الحاسمة في عملية الإبداع يقول Derrida لفي هذه "القوة الصائبة" "العدم أو اللاشيء لا بشكل بذاته موضوعا وإنما الطريقة التي بها يحدد هذا العدم نفسه فيما هو يصير إنه المور إلى تحديد العمل وتعيينه كقناع للأصل أو كتذكّره غير أن هذا الأصل ليس ممكنا ولا قابلا للتفكيك إلا تحت الشك "الكتابة والاختلاف" ثم كاطم حهاد دار توفال للنشر، الدار البيضاء - الطبعة الثانية 2000 ص 133، 134، 138
18. كتاب الأدباء ص 194
19. تتناول هذه الحكاية كما هي، أي بغض المعنى عن صحتها التاريخية (د) في الحقيقة تنبئ إلى إعصارها أقرب إلى "المكتة" منه إلى أي شيء آخر لكأنما يدك مدرسا وتخطها نمونجا أو رمزا لأن "المكتة" هي حد ذاتها تحمي "تشويشا أي صراعا
20. الحجج التي قدمها النص للرجل يمكن ربطها إلى صنفين
- * حجج عقلية، أ. قوله: "أما أولى بها منك"
2. قوله: "لو كان الناس يرونك في قفاه المبرق"
- * حجج نقلية، أ. قوله: "لا بأس للرجل، ... (كن عاكف)"
2. قوله: "لا ترمم الميمن التي يملف، (هـ ممالك)"
3. قوله: "تصفت أمر للصوص .." (سد الدرائح)
- فالمصنف الأول يمكن قبوله منطقيا، ولا يمثل في ذاته مغفرا للمصنف أو الإصحاح. أما المصنف الثاني فيجمل في جذباته أوجه حلل واسعة تدعو إلى التصحّك
21. الجاحظ، التاج في أخلاق الملوك، دار الفكر، بيروت 1955 ص 228
- واسخر كذلك الماوردي في كتاب "شبهان البحر وتعجيل الطفر" مع صبي السرحان دار النهضة العربية بيروت ط 1 حيث يقول: "وعوكم الناس لخواصهم عفا، وبكل صنف منهم إلى آخر حجة" ص 192 وكذلك المسعودي "مروج الذهب ومعادن الجوهر" ج 7 ص 17 شارل بلا، بيروت، الجامعة اللبنانية 1979/1966 ص 85، 86
22. عبد الفتاح كيليطو، الرجوع السابق ص 26
23. آبي الجوري، كتاب الحمقى والمغفلين، بيروت (د ت) ص 15
- ويقول "المبرق" في كتاب "الكامل" على لسان الصحابي "آبي الفراء" "إني أستخدم نفسي بالشيء من الباطل ليكون أقوى لها على الحق"، الكامل في اللغة والأدب ج 2 مؤسسة المعارف، بيروت (د ت) ص 2
24. محمود طارشوة، مقال "الهاشيشيون في ألف ليلة وليلة" ضمن كتاب "القطع الهاشيشي في السرد العربي" دار البهري ص 81، 82
25. سعد بضمها آخر عرب للشاة الحاضرة والعمدة وهو تصنيف "حبيب الحاج حسن" إذ يلحق بالخاصة الموالى والعدم والأرقاء والخصيان، والجواري ويلحق بالعامية أهل الأدب والعرى ولعلم، وهو ما يعني أن الخاصة بعيدة هي ساكنو قصر الخليفة أو السلطان، أما العامة فهم كل من خرج من القصر انظر كتابه "حصارة العرب في العصر العباسي" المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط 1، 1994 ص 14، 24
26. كتاب "المركز والهاشيش في الثقافة العربية" (مؤلف جماعي) مطبعة "حمادي صمود"
27. انظر "كتاب القيم" ضمن كتاب "رسائل الجاحظ" تح عبد السلام هارون دار الجيل، بيروت ط 1/ 1991 مع ج 2 ص 176

الجماليات الجاهزية والباطنية للمرموز الثقافية

محمود الذواوي

مقدمة

للإتفاق على تعريف نمطي لها، إذ أن تأسيس فهم علمي للمرموز الثقافية يحتاج بكل تأكيد إلى تعريف ذي مصداقية للظاهرة الثقافية نفسها. فاجمع الباحثون في ميدان الثقافة على تبني تعريف عالم الأنثروبولوجيا الإنجليزي إدوارد تيلور Edward Tylor الذي يرجع إليه العلماء والباحثون في العلوم الإجتماعية والسلوكية حتى يومنا هذا. فالثقافة بالنسبة لتيلور "هي ذلك الكلي المعقد الذي يشمل المعرفة والعقائد والفن والأخلاق والقانون والتقليد ومقدورات أخرى وعادات يكتسبها الإنسان كعضو في المجتمع" (4).

أما الثقافة عند عالم الأنثروبولوجيا كلوكهوفن Kluckhohn فهي عبارة عن نمط حياة مميز لمجموعة بشرية معينة. فهذا التعريف يهتم بالثقافة كنمط ممارسة سلوكية أكثر من اهتمامه بالثقافة كمجموعة من الرموز الثقافية حيث يكون نمط السلوك الثقافي المعين نتيجة لها. ويساهم العالم مورديك Murdock بتعريف مختصر لظاهرة الثقافة مشابه لتعريف تيلور. "فالثقافة، بالنسبة إليه، هي المعايير والعقائد والموافق التي توجه سلوكيات الناس" (5).

كل هذه التعاريف تصف ظاهرة الثقافة من الخارج: كنمط سلوك معين أو كمجموعة من الرموز الثقافية لمجموعة بشرية. فليس هناك في أي منها إشارة إلى الجانب الباطني للرموز الثقافية. وهي بالتالي تعاريف متقيدة شديد التقيد بالرؤية الوضعية التي يبتناهاها الوضعيون في تعاملهم مع الظواهر الإجتماعية والسلوكية الفردية فالمعقولة الوضعية تركز على الحوص على أن يكون الباحث أو العالم موضوعيا في محاولته لفهم وتفسير ما يشغله من ظواهرات.

تحتل دراسة عالم الرموز الثقافية (اللغة والفكر والمعرفة/العلم والدين والقوانين والقيم والأعراف والمعايير الثقافية...) (1) مكانة هامة في العلوم الإجتماعية والسلوكية الحديثة، ويأتي في الصداوة بهذا الشأن كل من علم الأنثروبولوجيا وعلم الإجتماع. وذلك بحكم طبيعة هذين العلمين. والسؤال المطروح هنا هو كيف تعامل هذان العلمان مع ما أطلقنا عليه الدلالات الظاهرية والباطنية للمرموز الثقافية، أي كيف حدثت بحوث علماء الإجتماع والأنثروبولوجيا طبيعة الملامح الخارجية والباطنية للمرموز الثقافية الإنسانية؟ وللكشف عن مقولة علم الإجتماع والأنثروبولوجيا بهذا الصدد رأينا أن طرح المواضيع التالية سوف يكون معينا على تجلي رؤية هذين العلمين بخصوص عالم الرموز الثقافية ومدى تأثيره في تشكيل سلوك الفرد والمجموعة.

أولا : تعريف الرموز الثقافية

إن تعريف ظاهرة الثقافة أو عالم الرموز الثقافية من طرف علماء الأنثروبولوجيا والإجتماع المحدثين لم يكن لا أمرا هينا ولا أمرا متفقا عليه بطريقة جماعية (2). فها هو عالم الإجتماع الأمريكي وليام أوبرن William Ogburn يفصح عن ذلك بكثير من الدقة "إن الثقافة هي أحد تلك المعاميم الكبيرة مثل الديمقراطية والعلم، فأي تعريف لها يبقى قاصرا وغير كاف لإيصال معانيها الثرية" (3). ومع ذلك فإن المهتمين بدراسة الظاهرة الثقافية كانوا مضطرين

بينها لتكون كلا متناسقا في نهاية الأمر، وأن العناصر الثقافية تتسم بالمرونة والاختلاف من محيط اجتماعي لآخر لتكون النتيجة بروز أنماط ثقافية مختلفة في المجموعات والمجتمعات الإنسانية.

ثالثا : وظيفة الثقافة :

إن علماء الأنثروبولوجيا الوظيفيين أمثال ملنوسكي Malnowski ووايت White يهتمون بإبراز الوظائف الرئيسية للرموز الثقافية (7). فيحدد وايت بعض الملامح الوظيفية للثقافة كما يلي : فاهمية الثقافة تتمحور في الواقع في كونها هي التي تمد الإنسان بالمعرفة والمهارات العملية (techniques) التي تمكنه من القدرة على البقاء جسيما وإجتماعيا وإن الثقافة هي التي تساعد على السيطرة قدر المستطاع على محيطه، فنعكس الكائنات الحية الأخرى فالإنسان هو الكائن الوحيد الذي يعتمد بقاؤه على ما يتعلمه. ودور الرموز الثقافية لعملية التعلم عند الإنسان دور حساس لا يحتاج إلى إشهار، فمن طريق قدراته الرمزية الثقافية التي يتصرف بها مجتمعا وبخاصة مهاراته اللغوية يستطيع الإنسان دائما تحقيق المزيد من التعلم والمعرفة. ومن ثم جاءت طاقاته المنفوعة على طاقات الحيوانات الأخرى من حيث المرونة الكبرى التي يتمتع بها بخصوص حرية واختيار وكم الأعمال والسلوكيات التي يمكن أن يقوم بها الإنسان ويعجز عنها عالم الحيوانات والدواب. فالجانب الوظائف العملية التي تقدمها المهارات الإنسانية - التابعة من الرموز الثقافية - لبني البشر حتى يضمّنوا وجودهم العضوي والاجتماعي، من جهة، ويتحكموا في محيطهم ويطلعوه لمصالحهم المتعددة، من جهة ثانية، فإن أهم وظائف الرموز الثقافية على مستوى كوني بالنسبة للإنسان تتمثل في كون أن الرموز الثقافية والمهارات البشرية الوليدة منها، هي العامل الحاسم الذي يتميز به الإنسان تميزا جنونيا عن بقية الكائنات الأخرى فالإنسان ما كان ليتبوأ سيادة هذا العالم بدون امتلاكه لتلك الرموز الثقافية، وما كان ليعطي منصب خلافة الله في الأرض بدون ذلك. فأخطر وظيفة، إذن، تقدمها الرموز الثقافية للكائن البشري هي وظيفة الريادة والقيادة التي يختص بها الإنسان عن سواه في هذا العالم/الكون إن الوظيفة خطيرة الانعكاسات، إذ أن مصير العالم خيرا أو شرا يرتبط ارتباطا عضويا بطبيعة مستوى قيام الإنسان بتلك الوظيفة. فتعزير الكون أو تحويره منوط بالمستوى الرفيع أو الوضع الذي

والموضوعية الوضعية تتطلب من علماء الأنثروبولوجيا والإجتماع والنفس أن يقوموا بوصف الظاهرة من الخارج وأن يعرفوها ويدرسوا كنهها باستعمالهم لمؤشرات محسوسة تمكن من إدخال الظاهرة قيد الدرس إلى عالم الكم والحس. ومن ثم فالجوانب الأخرى الذاتية الخفية (الروحانية والقدسية والنفسية الداخلية...) تلقى الرفض والتفكر لوجودها وفي أحسن الحالات فهي لا تنظر إلا بموقف اللامبالاة من طرف المختصين الوضعيين الإمبريقيين في العلوم السلوكية والإجتماعية المعاصرة.

ثانيا : الثقافة كنسق

هناك اتفاق واسع بين علماء الأنثروبولوجيا والإجتماع أن الرموز الثقافية تكون في النهاية كلا نسقيا أي أن العناصر الثقافية المختلفة مرتبطة ببعضها البعض فتكون لبني ستراوس يرى أن ثقافة المجتمع تنحصر إلى تنظيم نفسها في مجموعة من العناصر المتناسقة والمتكاملة فيما بينها (6)

وقد ذهبت عالمة الأنثروبولوجيا روبى بندكت Ruth Bendict إلى أن علم الأنثروبولوجيا كعلم يهدف إلى إعطاء اللام عن النسق الكلي للمجتمع. وهكذا ينظر هذا العلم إلى الحياة الإجتماعية كنسق ترتبط ملامحه ومكوناته ارتباطا عضويا ببعضها البعض. وأن المجموعات والمجتمعات البشرية تتصف بأنماط ثقافية مختلفة، وهي ما ركزت عليه دراسة روث بندكت الشهيرة في كتابها أنماط الثقافات (1934) Patterns of Culture. وقد أكد علماء الأنثروبولوجيا الأوائل، مثل بندكت، على تعددية الأنماط الثقافية بين بني البشر. ومن ثم تبنوا ما يسمى بالمنهج النسبي Relativist Approach لغهم كيف يعمل بطريقته الخاصة كل نمط مختلف من الثقافة ومن أبرز رواد علماء الأنثروبولوجيا الذين نادوا بهذه المنهجية لدراسة الثقافة يمكن ذكر الأسماء التالية : فرنز بواس Franz Boaz وبرونسلو مالنوسكي Bronislaw Malinowski ورفلنتن Ralph Linton. فالظاهرة الثقافية هي ظاهرة تتسم عناصرها (مكوناتها) بالنسقية، من ناحية، وبالخصوصية في العمل والتسيير لذاتها، من ناحية أخرى

إن هذه الجهود البحثية الأنثروبولوجية تمثل بالتأكيد مساهمة في بداية تشريح الظاهرة الثقافية وإرساء تحليل وصفي لعميل العناصر الثقافية إلى التماسك والتعاضد فيما

يمارس به الإنسان وظيفته الكبرى هذه.

ورغم ما للرموز الثقافية من علاقة بما سميته هنا بوظيفة الريادة الكونية للإنسان، فإن موقف علماء الأنثروبولوجيا والإجتماع بهذا الشأن يتصف بالصمت والامبالاة، فالبحوث والتحليل لهذه العلماء انصرفت أساساً إلى الاعتناء بالملامح العملية اليومية لوظائف الرموز الثقافية في المجتمعات البشرية. وبعبارة أخرى، فالإهتمام كان أكثر بدواسة آليات الرموز الثقافية وكيفية قدرتها على خلق التضامن أو التفكك الاجتماعي، مثلاً، بين الجماعات والمجتمعات البشرية. ولعل في تحاشي الإشارة إلى وظيفة القيادة للإنسان وعلاقتها بالرموز الثقافية دليل على تهرب هؤلاء العلماء من استعمال مقاهيم تشتمل بها راحة ما وراء المسحوس وبالتالي البعد عما لا يتسم بالموضوعية.

رابعاً : مكونات الثقافة

ذهب بعض الباحثين من علماء الأنثروبولوجيا والإجتماع على الخصوص إلى تصنيف ظاهرة الثقافة إلى أربعة عناصر :

(1) الجانب الأيديولوجي للثقافة : وهو المتمثل في النظر إلى الإنسان على أنه كائن يتميز عن غيره من الكائنات الأخرى بمقدرته على استعمال الرموز الثقافية من لغة وفكر ودين وعلم وقيم وأعراف ثقافية... فكل أفكار ونظريات وفلسفات ومعارف بني البشر تعتمد على استعمال تلك الرموز الثقافية.

(2) العناصر السوسولوجية: يعتبر علماء الإجتماع على الخصوص أن التنظيمات الإجتماعية institutions والعادات وقواعد أنماط السلوكات العلاقاتية... هي عناصر اجتماعية أو سيوسولوجية، وهي كلها أيضاً جزء من الأنساق الثقافية ما كان لها أن توجد بدون اعتماد الإنسان على الرموز الثقافية. ففي غياب هذه الأخيرة يصعب على بني البشر التمييز بين الحق والباطل، ومعرفة معنى السلوك المذهب وكيف يمكن التصرف حيال النسبية، وما هي الشعائر التي ينبغي تبنيها للتخلص من الميت، وباختصار فإن سلوك الفرد ككائن إنساني في حياته الإجتماعية اليومية يتوقف على مقدراته الرمزية الثقافية

(3) الجانب العاطفي/الموقفي : فمواقف الناس

ومشاعرهم إزاء الشعائرين والموت والعمارات الجنسية... كلها مظاهر سلوكية يلاحظها المرء في المجتمع، وهي بالتأكيد حصرية لوصيد الرموز الثقافية الذي يملكه الإنسان. ومما لا شك فيه أنه بدون زاد الرموز الثقافية والمهارات البشرية المتولدة منها، ما كان للإنسان أن يختلف عن غيره من الحيوانات والدواب على المستويين العاطفي والموقفي

(4) الفرق بين الإنسان والحيوان : يخلص الباحثون مما سبق إلى صياغة الفرق بين الإنسان والحيوان في كون أن القدرة مثلاً قادرة على استعمال الآلة، من ناحية، وأن الإنسان متفوق عليها بسبب مقدرته على تجميع التجربة والمعرفة بواسطة مقدراته اللغوية وبقية الرموز الثقافية، من ناحية ثانية. ومن ثم يمكن الحديث عن ظاهرة التقدم والتنظيم في كل من ميداني المعرفة والخبرة عند بني البشر. والأمر على عكس ذلك عند الدواب والحيوانات.

وهكذا يمكن القول بأن كل شيء عند الإنسان بما فيها الثقافة أصبح ممكناً بسبب الرموز الثقافية فالمعرفة وعقائد الإنسان ونظمه وتنظيماته الإجتماعية والسياسية والإقتصادية وشعائره الدينية والإجتماعية وكل أشكال الفنون ومشاعره ومواقفه التقليدية ومعاييره الأخلاقية وإبتكاراته التكنولوجية... كلها تعتمد في العمق على تميز الإنسان بالرموز الثقافية والمهارات البشرية المتربة عنها.

خامساً : الثقافة كظاهرة فريدة

يرى البعض أن طبيعة وجود وسلوك وارتباط الظاهرة الثقافية بالإنسان هي طبيعة غير بيولوجية. فالجنس البشري يكتسب ثقافته من العالم الخارجي لا عن طريق واقعه العضوي، فدوركايم يؤكد أن العناصر (القوى) الثقافية تؤثر على الأفراد والجماعات من الخارج كما تفعل التأثيرات الطبيعية، ومن ثم جاءت الدعوة إلى إنشاء علم يختص بدراسة الثقافة (8) إذ أن هذه الأخيرة هي عبارة عن نظام متميز من الظواهر، ويسعي أن تتصرف إهتمامات هذا العلم لدراسات الثقافة وإعطائها التاويلات المناسبة.

وهناك أساساً رؤيتان لدراسة الظاهرة الثقافية (1) الرؤية النهضوية The Enlightenment view (2) والرؤى الرومنسية The Romantic view. فالرؤية النهضوية تنظر إلى العقل البشري على أنه أداة عقلانية

غير العقلي، إذ أصبح بينا أكثر فأكثر أن اللغة والفكر والمجتمع كلها عناصر مبنية على أفكار غير خاضعة لمعايير التقييم المنطقي والعلمي الموضوعي.

مفهوم غير العقلانية non-rationality في التحليل للثقافة يطلق سراح قسم من عقل الإنسان من نير القوانين العامة العالمية للمنطق والعلم. ومن الأدلة على مفهوم غير العقلانية هي إستمرارية التنوع والإختلاف بين الناس والثقافات عبر الزمان والمكان. فمقدرة كل من الرؤى رغم تناقضها على إستمرارية النجاح في التعامل مع البراهين الجديدة هو مثال أيضا على دلالات مفهوم غير العقلانية ودليل آخر على أهمية هذه الأخيرة يتمثل في كون أن الحقائق الصرفة لا يبدو أنها تطلع دائما في تغيير أفكار وممارسات الناس. ومن هذا المنطلق يتعرض عالم النفس السويسري جان بياجيه إلى النقد بسبب إهماله دراسة غير العقلانية non-rationality على حساب العقلانية rationality. فالتفكير غير العقلاني يشمل ميادين علاقات القرابة ومفاهيم الصداقة وقيادي العدل والأفكار حول معاني الأحلام. ففي هذه الأمور ليس هناك معايير عالمية واحدة صالحة لكل منها. فالحكم على كفاءة أفكار وأشكال قديمة للفهم ليس بالضرورة بالأمر الصعب، فكل ما في الأمر هو أن تلك الأفكار مخفية عما هو سائد اليوم في المجتمع. وخلاصة القول بالنسبة للرؤية الرومنسية هي اعتبارها للعقل البشري على أنه ثلاثي الطبيعة : عقلاني واللاعقلاني وغير عقلاني : rational, irrational, non - rational.

وعلمية ومنطقية. وترجع جذور هذه الرؤية إلى رواد عصر النهضة في أوروبا ومن اقتضى أثرهم منذ ذلك الوقت بالمجتمعات الغربية. ويمكن الاقتصاد على ذكر بعض الأسماء البارزة للرؤية النهضوية أمثال فولتير وهوبس وفريزر وتيلر وليفي سترأوس وبياجي (9)

أما الرؤية الرومنسية فتدعي أن أسس الأفكار والممارسات لا تستند على المنطق ولا على العلم التجريبي empirical science. فأرضية الأفكار والممارسات تتعدى مجال ما يسمى بالعقل الإستنباطي (من العلم إلى الخاص) أو العقل الإستقرائي (من الخاص إلى العام). فهي ليست بعقلانية rational ولا بلا عقلية irrational، وإنما هي غير عقلية non-rational (10). وتتصدر الشخصيات التالية الرؤية الرومنسية : جوته وشلر ولينتز ولفي بريهل وورف... فالثقافة تشمل بهذا الاعتبار الرموز الثقافية والجوانب التعبيرية وعلم المعاني. فالكثير إذن من أفكارنا وممارساتنا لا يمكن فهمها الفهم المناسب إذا ما حاولنا القيام بذلك من خلال المنطق والتجربة والبرهان والعقل (ص 38)، ومن ثم جاءت مناداة البعض بأن لا نتجاهل الحافيزين المتعالي transcendentel الميثافيزيقي (1) - ليس للرموز الثقافية وزن وحجم. (2) - مدى حياتها طويل قد يصل للأزلية (3) - تشحن البشر بطاقات جبارة ماردة تشبه كائنات ما فوق الطبيعة. (4) - تنقلها بسهولة وذو سرعة مذهلة... إنها تشبه الأرواح) والتصوفي mystical. فعلماء النفس المعرفي قد تقدموا أشواطاً في فهم نمط الأفكار ذات العلاقة بالسلوك

الإحالات :

1- هذا هو تعريفنا للرموز الثقافية الذي له تقريبا نفس المعنى الذي تعطيه العلوم الإجتماعية إلى مزرعة الثقافة

2- هناك على الأقل 164 تعريفا لمفهوم الثقافة : أنظر كتاب La culture, Auxerre Cedex, Editions Sciences Humaines, 2003, P.1 O.D., (ed) William Ogburn on Culture and Social Change, Chicago, The University of Chicago Press, 1964, P.3

3- Dumcan,

4- Encyclopedia of Sociology, Guilford, Conn, The Dushkin Publishing Group, Inc.1974, P.69

5- Murdock, G P., Social Structure, New York, Macmillan CO., 1949.P 26

6- Levi-Strauss, C., Anthropologie structurale, Paris, Librairie Plon, 1974, pp. 10-20.

7- White, L., and al, The Concept of Culture, Edina Alpha Editions, 1973, pp 17-24

8- المصدر السابق، ص 39,32

Levine, R., (eds), Culture Theory Essays on Mind, Self and Emotion, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 1-24.

9- Shweder, R.,

10- المصدر السابق، ص 27، 66.

رأي في المشهد القصصي التونسي

الناصر التومي

هذه الأعلام بقيت مشدودة إلى ما دأب عليه أسلافهم، فانحصرت إبداعاتهم في طرق قصايا المجتمع برؤى تحسيسية، وبتقنية شبه فوتوغرافية، لكنها ما كانت تبحر بعيدا لبلوغ ما وراء الطموحات، وما كانت تطرق لإحداث الماضي، وتهاب اقتحام الحاضر، سياسيا واقتصاديا وثقافيا، لمعالجة المرور إلى مستقبل خال من الشواشب.

التصنيف الثاني/ من الستينات شهد بروز أعلام شابة بلغت أشواط متقدمة في التعليم الجامعي واطلعت على المدونة القصصية التونسية، ونهلت بشغف كبير ما يصلنا من الشرق والغرب، واستطاعت في توقيت وجيز أن تختصر الطريق وتوفر على نفسها جهدا لا طائل من ورائه في مسابقة السائد، بقصص واقعية تقليدية، واختارت الانخراط في تيار إبداعي متقدم بما يسمى بالأدب الطلائعي أو التجريبي والذين حسب قناعاتي يتدرجان ضمن التيار التجديدي.

واستطاعت هذه النخبة التي يمكن أن نذكر منها سميح العيادي، أحمد ممو، عز الدين المدني، رضوان الكوني، محمود التونسي، عبد القادر الحاج نصر أن تثير بعض أصحاب الكتابات التقليدية الذين حاولوا هضم هذا التيار الجديد والإبحار فيه، وخاض بعضهم موجته، وفضل آخرون مواصلة الإبداع فيما دأبوا عليه، واختار البعض الآخر الصمت

إن تيار التجديد في الفن القصصي في أواخر الستينات جاء عن وعي معرفي وثورة على السائد الاتباعي، وإصباغ هذا الفن بنكهة جديدة وإضافة، وهو

من الصعوبة على قاص إبداع رأيه فيما يكتبه غيره من أصدقاء الإبداع، وتقييم أعمالهم وتجاربهم، وتقويمها، سواء كانوا أفرادا أو جماعات. فكل قاص قد رسمت وثبت لديه عديد القناعات التي من العسير زحزحته عنها بعد رحلة ليست بالقصيرة في هذا الفن القصصي، ولا يمكن له بأي حال من الأحوال أن يهضم على غيره رأيا، أو يتهم التجارب الأخرى بالانقياس إراديا. أمنا بالاختلاف فقد تجنبنا تحنيط التجارب في قوالب لا تعددها ولا يحتملها هذا الفن.

عشرية الستينات كانت على موعد مع نصوص ثلثة متفرجة من التعليم الزيتوني والصادقي، متمكنة من اللغة العربية، ومطلعة على أدب المشرق وبعض آداب الغرب بلغته الأصلية والمترجمة، وأخذوا على عاتقهم النهوض بالأدب التونسي. فكان البشير خريف، ومحمد العروسي المطوي، ومصطفى الفارسي، ومحمد رشاد الحمزاوي، وعبد المجيد عطية، ومحمد صالح الجابري، وحسن نصر، ومحمد المختار جنت، والمها فريقة، وعبد الرحمان عمار- ابن الواحة - وغيرهم ممن حاولوا محاكاة النصوص المشرقية شكلا ومضمونا، بعضها نضالية، والبعض اجتماعيا إنسانيا، تعتمد النقل الأمين والوصف الدقيق، وهي إن كانت تلامس أوتار النفس بلطف، فهي لا ترحبها، وإن كانت تلاعب أحلامها وميلاتها فهي لا تستقزها. وقد ساهم هؤلاء في بعث مدونة تؤسس لميلاد جديد للأدب التونسي برؤى تأخذ شوعيتها من الواقع الجديد للبلاد، ألا وهو الإحساس بالحرية والانعتاق من القيود التي كان يفرضها عليهم المستعمر. لكن

النصوص التي قال فيها الكاتب بوروي عجيبة في كتابه مساءلات نقدية الجزء الأول ص 157 ؛ لكنها (أي هذه النصوص) كثيرا ما انحدرت إلى الهذيان السريالي المبهم، والعامية البسيطة، والنسب المباشرة، والمسن بالسنن الأخلاقية، والمقدسات الدينية دون حاجة فنية إلى ذلك).

بل إن استنكار سجل لبعض هؤلاء المجددين من تشويه لفصاحة اللغة والغموض المفرط بتغلة استفلالهم لتقنيات جديدة كالرمزية والسريالية، ومن أجل ذلك حصلت الردة شيئا فشيئا، لينخرط الجميع في الواقعية الجديدة دون ضجة ولا توبة معلنة

والغالب أن هذا التيار بلغ حدا يصعب تجاوزه لانفلات عناصر الجنس الأدبي واستحالة تحديد معالمه وبالتالي السقوط في مازق عدم التواصل والتجاوز. فالإفغال في التجريب كان وليد تكسير كل الحدود والحواجز والأطر الحافظة لهذا الجنس وكان لابد من وقفة تأمل، ومقارنة الكتابات الكلاسيكية التي لا تزال منارات في عالم الأدب لكل نصيب وشوائم القراء، بينما التجارب العترة من كل بقاع لم تستطع إلا النخبة، ولم تقدر أن ترحز قيد أنملة الإبداعات السالفة. لذلك كان لا بد من مراجعة عناصر الجنس الأدبي التي يستوجب التمسك بها والضاومة لنجاح التجربة وأن يكون التجديد من خلال هذه العناصر لا بالإستغناء عنها مثل الحدث غير العادي، والتصعيد الدرامي، والتشويق والختامة المفاجئة، ولا يأس من الاستنجد بالرمزية والسريالية والفراغية والعجائبية، لإثراء التجربة، والاشتغال على اللغة، والنهل من التراث، والخيال العلمي. والمعلت للانتباه أن هذا الموقف من التجريب كان على نطاق عالمي للمازق الذي بلغه هذا التيار. وكانت هذه الوقفة لها الصدى لدى أغلب الكتاب، فساهمت في وعيهم بالمرحلة الحرجة التي يجب التعامل معها وهي التمسك بعناصر القص التقليدية أو بعضها، ومنها يتم التجديد.

والحق يقال إن لم يكن هؤلاء الذين خاضوا ملحمة التجديد والتجريب في فن القصة ثمرة ثورتهم على السائد، سواء بالريادة أو المواصلة، فقد كان لهم الفضل في تحريك السواكن، ودفعوا بالأقلام الجديدة إلى الانطلاق من مرجعية هذه الحركة، منيرين لهم طريق الإبداع، داعين إلى الأخذ بأسباب التجديد.

انقلاب مبارك، ومجازفة مشروعة، تصطدم بعقلية قارئ غير متهيب، لكن والتعليم الجامعي خاصة يشهد عشرينه الثانية، أوجد أنصارا تفاعلوا مع هذه التجارب.

إن التجديد حاول أن يقوض كل سائد في الفن القصصي بداية من الإيقاعات اللغوية، والاهتمام بالتفاصيل، واعتماد أساليب فنون أخرى في التعبير، مثل الحوار الباطني، والتقنية المسرحية والسماوية، والتنويع في استعمال الضمائر، والتلاعب بالزمن.

ولعل أحسن من أشار إلى هذه النوعية من الكتابة هو الأديب رضوان الكوني في كتابه -الكتابة القصصية في تونس من خلال عشرين سنة ص 99.

- فهي كتابة إيقاعية، محروسة، مضجرة، غير سليمة الطوية، تتعارض مع الكتابة التقليدية التي هي هادئة، لطيفة، مسلية وبريتة، ولعل تلك البراءة هي أصل العيوب..

ويضيف بنفس الصفة:

- فالدافع على الكتابة لدى الملائعين لا يمكن أن يكون إلا دعوة إلى اكتشاف أو إثارة لموضوع قد يبدو صهيلا لا معنى له، أو استفزازا لمشاعر كانت هادئة نائمة وتضخما لعيوب قد لا نذكر فيها تماما لتفاهتها، أو تحقيرا لبعض ما كنا نعتبره عظيما.

ولعل الأساتذة الجامعيين البارزين والمتشبعين بالتيارات التجديدية في كل الفنون مثل توفيق بكار وصالح القرماضي وغيرهما، كانوا وراء اندفاع هذه النخبة للبحث عن أساليب ومضامين غير مطروقة ومربكة، غير عابئين بنفور البعض من هذا التوجه الجديد، لكنهم ما تراجعوا، وأمنوا أن الماثرة كفيلة بتزكية ما أقدموا عليه من تغيير للذوق الفني.

وحاول بعضهم الذهاب بعيدا بالتخلص من كل مقومات القص، وامين عرض الجانط بكل ما يشدهم إلى الخلف شكلا ومضمونا، مطلقين على هذه الممارسة الفنية التجريب - وحيث كانت ظفرات مبدعين، تأتي في إطار البحث المتواصل عن شكل حديث وقص أحدث، فلم تتواصل هذه التجارب بثلث النوعية لعقوقها الكامل لهذا الجنس الأدبي.

ومن الإنصاف لمسيرتنا الأدبية أن نشير وقد عشنا جزوتها أنه لم يكن هناك إجماع في استحسان هذه

إنسانية ولو تافهة تصبح موضوع قصة، وإذا بأي شكل يلبس لأي مضمون دون روية. كان الهاجس لدى مجدي أواخر الستينات والسبعينات بالإضافة، لكن هاجس أغلب الكتاب الجدد الانتهاء بسرعة من رسم أي كلام في أي مضمون طي أي شكل، ونشرها تحت عنوان قصة، أو قصص، أو أحداث، مع ذكر أسمائهم بالبنط العريض، وصورهم في أوضاع مسرحية في الغالب، وغزا الغموض والضبابية والطلاسم النصوص فإذا بك لا تستوفي الإطلاع على قصة أو مجموعة إلا بشق الأنفس، للمضامين الجوهرية شبه مفقودة، والشخصيات ضبابية وغير فاعلة، والأهداف غائبة، والتركيز على تدايغاتهم وإرهاصاتهم الذاتية التي لا تنتهي، وكأنما ذواتهم هي مركز العالم بينما هي إلى العتب أقرب، وإذا أبديت مثل هذا الرأي اتهمت بالجهل والعجز في فهم مثل هذه النصوص الحداثية حسب دعوهم

ولا يسعني إلا أن أعيد أن كل كاتب له قناعاته الخاصة التي قد لا تتلقى مع قناعات الأغلبية، وإن كنا مع الاختلاف واحترام كتابات الآخرين. لكني أرى أن الموضوع الذي هو من سمات الواقعية الأقرب إلى قناعات القراء العوام، وإن كانت هذه السمة هي من الصعوبة بمكان، حيث يستوجب الاحتكام إلى المعادلة الصعبة حاملة شعار مؤشر النجاح، ففي آن واحد يفهم النص من قراءة واحدة وبإمتاع، وفي نفس الوقت ألا يكون هذا النص مباشراً ساذجاً وسطيماً. ويمكن تلخيص الواقعية ببعض تقنيات التيارات الأخرى كالرمز والإيحاء والإشارة والتهويل والغرائبية والعجائية، ذلك أن الواقعية الجديدة قادرة على استيعاب مختلف الأدوات التي أفزتها التيارات الأخرى على ألا تلغى هذه التقنيات على المناخ الواقعي الأقرب إلى طبيعة البشر.

إن المضامين المغيرة لمسيرة الفرد أو الجماعة سلباً أو إيجاباً هي الضامنة لنجاح أي نص إذا ما توفرت عوامل عديدة أخرى تم التعامل معها بحس فني رفيع، كما إن المضامين لابد أن تتوفر فيها صراعات الإنسان الحديث، لا تلك التي لم يعد يتفاعل معها العصر، وعلى الكاتب أن يتعامل مع نمطه بحرفية عالية، لا لافظ في اختيار المضامين الجوهرية، بل لا بد أن يصاحب ذلك وسائل تقدم هذا الجوهر في أحسن نسج، فالمضمون هو البضاعة والتقنيات هي التي ترفع من شأنه، وإن أفلحت

إن التجديد في أي فن إكسبر، وبدونه فإن ذلك إعلان بعدم قدرة أي جنس أدبي على مجازاة التطور الحضاري والذوقي، وبالتالي فإنه يتآكل ويبقى على الهامش.

وأحسننا كقراء محترفين أن هذا التوهج بدأ يفقد بريقه وهالته شيئاً فشيئاً، لنلتقي مع نصوص أخذت منحرجات متعددة، بعضها يشتغل على اللغة، والعجائية والغرائبية، وعلى التراث، وحافظ كتاب الستينات على حرفيتهم، وواصلوا مسيرتهم مع الإبداع، وانظم إليهم كتاب السبعينات مثل محمد الهادي بن صالح ومحمود بلعيد ونافلة ذهب ومحمد الباردي ومحمود طرشونة وعروسية النالوتي وعمر بن سالم ومحمد صالح الجابري ويحيى محمد ومحسن بن ضيفاء وحياة بن الشيخ وبوداوي عجيبة وجلول عزونة وأبو بكر العبادي وعبد العزيز فاخث، وغيرهم. وبرزت أفلام عديدة بداية من الثمانينات اكتسحت الساحة منهم التابهي لخضر وحسن بن عثمان ويوسف عبد العاطي والناصر التومي وحسونة المصباحي وصالح الدين بوجاه وفرج الحوار والشويخ بـ سلامة ومسعود أبو بكر وساسي حمام وأصالح المنسـ وإبراهيم الدروغلي وإبراهيم بن سلطان والميزوني البناني وحفيظة قارة ببيان وهشام القروي ومصطفى الكيلاني وعبد الوهاب الفقيه رمضان وحياة الرايس وتنتيلة التباينية.

أما وأغلب فعول القصة القصيرة إمانضب معينهم أو انتقلوا إلى كتابات الرواية، فقد أحسنا أن زيادة بلدنا في كتابة القصة القصيرة قد بدأت تسجل تراجعاً ملحوظاً، فما نطلع عليه من مجموعات قصصية وما ينشر هنا وهناك في الدوريات الأدبية لا ينبئ بأفلام ستأخذ المشعل على الأوتار، ولعي أستنتج سبباً جوهرياً أن أغلب كتاب الأجيال الجديدة لا يطعمون بما فيه الكفاية على التجارب الأدبية سواء التونسية أو العربية أو العالمية في هذا الجنس الأدبي، وغير مدمنين على ما يلزم إبداعاتهم من فنون مختلفة، كالفلسفة، والأسطورة، والتراث، والمسرح، والموسيقى، والرسم، والسينما وغيرها. فبدون اطلاع شامل على الفنون الإنسانية العالمية ستكون زاوية النظر معدومة، وتتواصل السطحية على هذه للكتابة، وقد تنطفيئ في أي لحظة لافتقارها للشحنات المتواصلة من المعارف والعلوم.

ما نطلع عليه حالياً في أغلب ما يصدر في مجال القصة القصيرة لا ينبئ بصحة ثنائية، فإذا بكل ممارسة

الحضاري، وبالتالي فإنه سيتأكل ويبقى على الهامش، لكن هذا التجديد لا بد له من ضوابط حتى لا ينفلت الجنس الأدبي من إطاره، فالمحافظة على مقومات الفن القصصي مثل المضمون المثير الواضح المعالم والتشويق والتصعيد الدرامي والخاتمة المفاجئة هي بمثابة الأرضية التي لا يمكن أن نتخلى عنها بتعلة التجديد، ونكتفي بتداعيات وإرهاصات وغموض ورموز مغلقة مبهمة تحول دون فك طلاسم النص.

ومن التمسك أن نتجنس على كل الأقلام التي برزت طيلة الخمس عشر سنة الأخيرة والتي كان التسرع في الظهور على الساحة الثقافية لم يواكبه إبداع مقنع لكن بروز من بينهم كتاب شقوا طريقهم بثبات وأثبتوا أنهم جديرون بمواصلة المسيرة القصصية مثل محمد آيت ميهوب لو يغانو القمقم الذي دخله باختياره، ومحمد الحيزي، وعلي دب، وحافظ الحنيدى وحفيظة القاسمي وأمنة الوسلاتي، وفوزي الهينائي نوعية رحيم، وظافر ناجي، ورشيدة الشاروني، وتيمور الدين الخليفي، ومحمد الجابلي وعمر السعيد وحنات اسماعيل وعبد الجبار العشي وحافظ محفوظ وكمال الزغباني ومحمد مالك حمودة.

وكان بودنا وهذا مطلب مشروع ووطني أيضا أن نطلع إحدى المؤسسات الوطنية للثقافة كبيت الحكمة مثلا، فتعده إلى نخبة من الأكاديميين الزهاء الأصفياء الوطنيين لإجراء مسح كامل لمعونة هذا الفن وتقويم التجارب وإبراز غناها من سميتها.

كان الارتقاء، وإن فشلت كان السقوط، ولن يشفع لها المضمون مهما علا شأنه.

فالمفارقة هي من الوسائل وهي الحاضنة للنص والعناية بها مقدسة والبحث في بلاغتها والغوص في أعماقها لإخراج دروها من جنس الإبداع

التشويق مطلوب وبه يمكن شد القارئ إلى النص بواسطة التصعيد الدرامي وتجزئة المعلومة على كامل النص، لا أن تعطى دفعة واحدة، ومفاجأة القارئ بالنهاية غير المنتظرة مرغوب فيها تلك التي يستغلها عديد الكتاب لإنقاذ نصوصهم الهزيلة.

إن الكتاب أحبوا أم كرهوا يضعون نصوصا للعامة والنخبة معا، فلا يمكن أن نكتب نصوصا لا تطلع عليها إلا النخبة وأخرى خاصة بالعامة، كما لا بد أن تستجيب هذه النصوص لحاجة كل شريحة، ولذلك فنحن مجبورون أن يكون للنص عديد الأوجه، تتخلله قراءات ثانوية تجعل على إشكاليات لا يتفطن إليها إلا من تمرس في شهاب هذا الفن.

والأجدر بالكاتب الانتصار لقارئه حتى يستوعب النص من قراءة واحدة، حتى إذا ما أعاد القراءة فلإعجابه بهذا النص، لا نتيجة عدم الفهم أو عسره، فالتنصوص القصصية لا ولن تكون وسيلة للبحوث الفكرية المعقدة كما يذهب البعض حتى من الذين تمرسوا بالكتابة وأصبح لهم شأن لدى النقاد لا القراء.

إن التجديد في أي فن هو إكسبر وبدونه فإن ذلك إعلان بعدم قدرة أي جنس أدبي على مجازاة التطور

ماتسيو باشو شاعر الترحال والحكمة

حسين القهوجي

كسب غريب الشعر وخسران مبادئ الديانة البوذية؟

أود أن أشير هنا إلى سعة اطلاع المدونة العربية ومعرفتها لهذا الجنس الأدبي، ففي الجاهلية كانوا يسمونه "الشردة" لما فيها من إلهام خالص. ومع الناقد الجرجاني تحولت إلى بيت القصيدة، فكانت أخف من حسوة الطائر ولمعة البرق، وفي هذا السياق يقول يزيد بن مفرغ الحميري

وسن شعر بومر لجماع عشيرة

خطبائنا بين العشيرة تفضل؟

البيت في البيان والتبيين - بحر الكامل

سنة 1643 - ولد باشو في بادية إيكيا بإقليم أويغو وهو ينحدر من عائلة مزارعين قضى طفولته مأخوذاً بتصوير أوراق الخيزران وأقنعة الثور وقرون الحلازين الطالعة بعد الأمطار وهي رمز قمرى لما فيها من الظهور والاحتجاج.

فقد والده وهو في عامه الثالث عشر، تتلمذ على أشياء كبار يضيق المجال عن ذكرهم، وفي العشرين انتقل من رق الإقطاع وعاش حياة حاج رحالة يجوب الأرخيل بجزده الثماني، أحياناً مترجلاً وأحياناً أخرى على حصانه.

وأيضاً حل تفتح له أبواب الأدبية وتصله الهدايا من الشعراء والأغنياء، إلا أنه أثر الزهد والأسفار مدونا أخبار المقالات الدينية وحياة التسام.

ذاع صيته مثل جبل فوجي من خلال دفاتر اليوميات والمجاميع المشتركة مع أصحابه، إيتسوجن، شوغو، شوكاي، وباقي المساهمين في ابتكار تحفة شعرية جف معها حير الروائح، عتوانها القرد في معطف المطر

هايكو تعني حرفياً انسجام الحركة، وهي قصيدة خاطفة تنزل مع قصبة الخط عموداً مثل خيط المطر، وتنبني علي نسق أصوات تكون في عدّ الحساب - 5-7-5 - وقافيتها إيماءات موسيقية تنبثق من متجانس الألفاظ كأنها رنات أجراس المعابد المتناثرة في ضباب الجبال

قديمًا اتخذها أرباب الوظائف العسكرية والأغنياء من رجال الإقطاع غرضاً للتفكير والسلو دون تقيد بوزن، والطريف أنها تنشأ من قريحة ثلاثة كلمات يتناولونها بالرفد والتناوب.

جاء ماتسيو إلى "أيديو" عاصمة الثقافة الجديدة، طوكيو الآن، واختصر في البدء التسمية الثقيلة والمتداولة بين الأدباء من (هيكاي - هوكو) إلى هايكو جاعلاً منها إناء وطني الخصائص يحتفي بضرورة الشاي وتناسق البساتين والمسرح وفنون الرماية... وهكذا أضاف شكلاً تحلم بجماله ثقافة العصر الذهبي "طوكو غاوا" بعد بحث عن أسلوب مفقود من ستة قرون أي منذ مرسوم الإمبراطور "شيراكاوا" المنسجم في السلك الرهباني والذي دعا إلى جمع مختارات شعرية في أوائل القرن العاشر، م.

لم يكن باشو مهندس هذا الصنف من الشعر فحسب بل كان المرشد الروحي للجميع يسلك طريق "الشنتو" الميسر، وله قصة مع مريده "كيكاكو" حين كتب ومضة تقول: انزع من البعسوب الأحمر أجنحته، يغدو ظفلة، ولكن ما أن سمع المعلم باشو هذا الهايكو حتى عارضه بالثاثير مصححاً القصيدة لكي تستقيم والتعاليم الوثنية، ومعيداً صياغتها بالموافقة فجاءت على هذا النحو السليم:

(ضع للظفلة أجنحة حمراً تصير في العين يعسوباً) إذ لا يمكن أن نؤذى كائناتاً صغيراً ولو حشرة، وما الفائدة من

"سارومينو" وهي مترجمة إلى لغات العالم.

توفي في أوزاكا سنة 1694 وغرس أتباعه شجيرة موز تظل قبره تيمنا باسمه الذي يعني عرجون الموز.

هذا وتشترط الجامعات اليابانية اليوم على طلابها أن يقدموا مقالات وملاحق إضافية تختص في أعماله وله أكثر من مائة تمثال تخلد ذكره إضافة إلى صورة المطبوعة على البطاقات والمضروبة على النقود، شاعر ذواقه يرتشف قطر الندى الأبيض، وإنسان كريم يتصدق بخبزه للنسك المتسولين على ساحل سوما، حيث يمكن للمرء أن يسمع بداع النخ في الناي شاكو هاشي بزفاته القاسية ونعيب غربانه الآتي من أصقاع الفقر والجلد.

في الأخير اقتطعت شذوات نقدية من الكتب الثلاثة المسماة "سانزوشي" وهي تحرير جماعي عليها تضيء ركنا من مدرسة باشو.

. في المستقبل ستكون القيمة الأدبية ومن الخفة والهشاشة.

. بالحدس ننظم الهايكو وليس بالمحسنات البلاغية

. ما يؤكد عليه الهايكو يتمثل في إعطاء حق المواطنة للعبارات الشعبية الشائعة فهو ينبذ التعامل مع الأشياء بالإكراه، ربما يجهل الجمهور شيئا كهذا، ولكنه شعور جوهري بالنسبة إلى مجالنا.

. إن نظم أبيات على ذوق العموم أمر في المستطاع، ولكن إرضاء متفهم وإقناع عالمين اثنين فذلك شيء صعب المنال، هذا ما نجهد أنفسنا بسببه لغاية تقديمه إلى الأجيال، وما ذلك بالمستحيل.

ثلاثون هايكو بقلم باشو

لارت بأحوا

قصص الامل

ريح شتاء صرص.

شرقاً أم غرباً

لا شيء غير صوت الريح

بين شتلات الزر

ومضة خاطئة البريق

شرفت لها العنمة

وصاح التلق رعباً

فر الليل شديد

وحتى أمار

استعرت من الناطور ثيابه.

حين صوّت الكركبي

تقطعت من رعيته

ورقات العوز.

زوجة الملاح

نظر المرحان

في ظل الصنفاش أشكاكاً.

هدهدة سائر الزرع

وسعدت لربا

سرق فكاهة غيرون يشتعل.

سبب الأساور

رس الورد

تحت سماء الرحيل.

مكتمل هو البدر

والصبي الذي أصبح

خاف من عصاة الثعالب.

عبر مطر الشهر السادس

في شجر التوت

ديدان الترميضة.

رهرة البطيخ

لا للساء تنجي

ولا للصباح

كانسي الملاي يبيد ساكي

النت فيها -

الحطاططين طينا.

تأملوا الترميلاً

من قبل أن ينقطع

لا يحلّ جنبه الآن
عيد الموتى
رخوية المحار
أطبقت فيها
يا لشدة الهجير.
الجعر في رماله
وعلى الجدار
ظلّ الزائر ملقى
راهب يوزي في البرد
أراه أشدّ هزلاً
من سمكة سلمون داخنة.
جاري أفاق ملدوغا
بمعس النمل
هذي بوادر الغريف.
عالم الرب
نضو الكون قفارا
وصفرة أوراق موات
صياح الدراج
هيج أشجاني
وذكري بأبي وأبي
نبات ورفوف
وحساء من نشاء البطاطا
بنفد السيد ماريكو.
ذاب الثلج
حظ فرشاني من النظرات
أنهى حبابها.

فصب البحيرة.
في ذكرى عيد بوذا
وفي اليوم ذاته
ولد غزال
الجرس الأخير
لا نسمع رنينه
في عشية الربيع.
أجبي وأمكت
إذا ما تكومت القرولة
بالاحمرار في جبل ساغا.
يعاثر القمل المنفلت
في راحة يده
شحاظ تظلل الأزهار
عند جبل هاتسوس
هاج الحبيح تولها
بين أشجار الكرز الزهر
الحباحب تطير
فيما يترنج الرمان مخمورا
يا للكارثة إنه يتصيدا.
من يوم للأخر
ينضج السنبل
وتتعالى سفقات القبرة.
الشمس حامية لافحة
عجبا، جدول موعلي
قدّ به وانصب في البحر.
اللونس في الغدير

الاحالات :

1 – باشو كتاب مصور طبع باليابان سنة 2000 . متعدد اللغات . BASHO published by kAISEI SHA printed in Japan.

2 MATSUO BASHO-Cent cinq haikai Traduit du japonais par Fouad El - Etr LaDELIRANTE France 1979

التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر «الممكن والمستحيل»

محمد الصالح خرفي

وفي كل مرحلة يدور الخلاف والصراع ويظهر أنصار القديم وأنصار الحداثة والتجريب.

والم تكن الساحة الأدبية في الجزائر منذ العشرينات من القرن الماضي بمنأى عن هذه الصراعات والخلافات ودعوات التجديد والحداثة، مع الشاعر الناقد رمضان حموي وتجربته في نص "يا قلبي" ومقالاته النقدية. وفي الخمسينات من القرن نفسه مع أبي القاسم سعد الله، وأبي القاسم بشار ومحمد الصالح باوية، وغيرهم.. بفعل تأثيرات موجة شعر التفعيلة.

وأول تغيير طرأ على النص الشعري الجزائري كان في البنية العامة له - الشكل الفني - فمن الشعر العمودي إلى شعر التفعيلة الذي وجد الصدى في السبعينيات من القرن الماضي في الجزائر بشكل ملحوظ، بل إن بعضاً ممن أشرفوا على المنابر الثقافية حاولوا إلغاء أو إقصاء القصيدة العمودية بشكل أو بآخر. بقصد أو بغير قصد - فمثلاً مجلة آمال (1) في سلسلتها الأولى - في الفترة الممتدة بين 1969 و1985 نشرت تسعة عشر وأربعمئة نص شعري (419) منها خمسون ومائة قصيدة عمودية (150)، وتسعة وستون ومائتا قصيدة حرة (269)، وقد ظهر هذا التوجه إلى شعر التفعيلة في المرحلة الثالثة من عمر المجلة عندما تولى الإشراف عليها، عبدالعالي زراقي، محمد الصالح حرز الله، إسماعيل غموقات، حمري بحري، سليمان جواوي، محمد زنتلي، وعبد الحميد شكيل، بحكم الرؤيا الذاتية والممارسة الإبداعية لهؤلاء

مدخل :

إن الحديث عن التجربة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، يلزمنا بإجراء مسح شامل للمتن الشعري الجزائري، حتى يكون الحديث مؤسساً على أدلة وبراهين نصية، وإن كان ذلك يتعذر الآن لعدم التمكن من الاطلاع على المتن الشعري كله لعدة أسباب: ضيق الوقت، وغباب النص من جهة أخرى

فإن ما توفر بين أيدينا سيسمح لنا بالقياس - بالتعبير الفقهي - لأجل إبراز بعض سمات التجربة الفنية في النص الشعري الجزائري المعاصر وأؤكد من البدء أنني لن أبحث في مصطلح التجريب، بل سوف أبرز سمات التجريب وهل سائر شعراء الجزائر السائد الشعري في الوطن العربي؟ إن تميزوا بخصوصيات معينة، وهل التجريب الفني عندهم يعني التخلص من كل قيد وشروط، والولوج في عالم الغموض وإحداث القطيعة مع الموروث والقارئ، وهل لدينا شعراء فعلاً مارسوا للتجريب الفني عن وعي ونراية لا مواكبة للموضة والموجبات الفنية؟.

كما يجب الإقرار أولاً أن التجريب المقصود هنا هو التجريب المؤسس المبني على خلفية معرفية وروى فكرية واضحة لا خروجاً عن السائد الشعري ومخالفة الذائقة الفنية فقط، وإحداث المغايرة لأجل تحطيم النموذج لا غير.

كما يجب الإقرار أيضاً أن النص الشعري العربي، قد شهد منذ القديم إلى اليوم محاولات عدة للخروج عن السائد والنمط الفني المتعارف عليه، بدءاً بنص الصلصلة، إلى نص الخمر، إلى نص الموشح، إلى نص التفعيلة.

أما من كانت بداياتهم بشعر التفعيلة فقلما جرب أحدهم القصيدة العمودية، لأنها رمز الجمود والقيود في رأيهم، ناسين أو متناسين أن الشكل تفرضه التجربة الشعرية والنص الجميل لا يرتبط بدءاً بشكله؛ فجمالية النص تنبع من تكامل عناصره الفنية جميعها. والإصدارات الشعرية الأخيرة الصادرة عن اتحاد الكتاب الجزائريين، ورابطة إبداع ورابطة الاختلاف وجمعية الجاحظية - المدعمة من طرف الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها التابع لوزارة الاتصال والثقافة. أو الصادرة على حساب الشعراء معظمها من الشعر الحر، وهي ظاهرة ملفتة للانتباه. بل إن رابطة الاختلاف ترفض نشر الشعر التقليدي، ولا تنشر إلا الشعر الحديث؛ مثل غولرب أبي بكر زمال - في زعم المشرفين عليها. لأن التجريب عندهم مرادف لإحداث القطيعة مع الماضي ومع الموروث الشعري والاقتراب من العوالم الغريبة.

ب- المزج بين العمودي والحر :

الشاعر الجزائري في تجريبه للمزج بين الشكلين يستلزم ذلك شأناً واقع في العالم العربي وهو واقع تفرضه التجربة الشعرية للشاعر، فيجد نفسه بين شكلين في عالم نفسي واحد لا يستطيع إلا التعبير بالشكلين معاً، وهذا يبرز مقدرة الشاعر في التعامل مع البناء وفي إخراج دواخله بأي طريقة كانت، المهم أن تصل القارئ في شكل جميل. وقد يتفاجأ متلقي النص الشعري بهذا التجاور لكنه سرعان ما يكتشف أن النص لحمة واحدة وخير مثال على هذا المزج - في رأيي - هو قصيدة "فجيرة اللقاء" للشاعر يوسف غليسي المضمنة في ديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإغصان"، إذ تميزت بانسيابية شعرية متفرقة خاصة في المقطعين السادس والسابع :

لماذا كصنّافتين برادي الرمال الثيناً؟

لماذا كصبح وليل كموج ورمل... تعاقنا شر افترقنا؟

لماذا ينح الرزاع الثيناً؟

لماذا بدأنا؟ وكيف انتهينا؟

لماذا قبيل التراق افترقنا؟

لماذا؟ لماذا؟ محال... محال

تشدد جذوة تلك "اللاذ"

ولكن مع نهاية الثمانينات وبداية التسعينات، والتحويلات التي طرأت على البنى الفكرية والثقافية والسياسية والإقتصادية وما ترتب عنها، عرف المشهد الشعري الجزائري - خاصة - عدة تحولات في البنية والشكل، وظهر خطاب شعري يواكب التغيرات والتحويلات في الجزائر والعالم العربي، مع جيل جديد أظهر تحمكاً في الأداة الفنية وبعداً عن الشعاراتية والتعبية للأخر - السياسي - مستفيداً من الموروث الشعري السابق، ومحاوياً التأسيس لنص شعري جزائري يحمل الخصوصية الذاتية والوطنية، ويمكن حصر هذه التحولات فيما يلي.

1/ في بنية النص :

أ- في البنية الشكلية :

لقد تغير البناء الشعري الجزائري، أصبح للبناء قيمة كبيرة عند شعرائنا فتنوعت أشكال القصيدة تبعاً لتتبع التجارب الشعرية وتعددها، فبنية النص - تتخللها مع مضمونه ولا يمكن الفصل بينهما، وإن كان للبعض رؤياً مضادة للقصيدة العمودية، فإن الكثير من الشعراء كثيراً على الشكلين، ويتجه البعض الآخر إلى كتابة قصيدة النثر على اعتبار أن التجريب الفني لا حده، وأن ذائقة الجمهور الأدبي يصنعها الشعراء مع الوقت، ومع التراكم الكمي والكيفي وفي كل هذا لم يخرج شعراء الجزائر عن السائد الشعري في الوطن العربي، ويمكن حصر البنية الفنية في الأشكال الشعرية التالية :

أ- القصيدة الحرة :

لم أشأ الحديث عن القصيدة العمودية لأنها متجذرة في الموروث الشعري العربي وأقرنا القصيدة الحرة بهذا الحديث لأنها شكل من أشكال التجريب والحداثة في الشعر العربي، وقد شهد المثلث الشعري الجزائري تحولا إليها لأجل التخلص من قيود الوزن والقافية من طرف البعض، ولسهولة ويسرها في اعتقاد طرف آخر، على أن الكثير ممن كتبوا القصيدة الحرة كانت بداياتهم عمودية، وتمكنوا من عروض الشعر العربي، وكان تحولهم عن قناعة فكرية ورؤية فنية ناضجة، ولنا في محمد مصطفى الغماري وعز الدين ميهوبي وعياشي يحيوي وعثمان لوصيف ولخضر فلوس... وغيرهم الكثير خير مثال على ذلك

ج- قصيدة النثر :

بالرغم مما قيل عن هذا التجريب في تشكيل النص الشعري، من المناصرين أو من الرافضين، فلن أناقش تلك الآراء، واكتفي بإبراز هذا الشكل الفني في الجزائر. ومن أوائل الذين كتبوا القصيدة النثرية مقتفين آثار أنسي الحاج وسعيد عقل ويوسف الخال.. عبد الحميد بن هدوقة في ديوانه؟ "أرواح شاغرة" وجروعة علاوة وهي في ديوانه؟ "الوقوف بباب القنطرة"، ومحمد زيتلي، وربيعة جلطي، وزينب الأعوج، هذه الأخيرة حاولت التنظير أيضا للقصيدة النثرية في مقال لها بمجلة آمال بعنوان جماليات القصيدة النثرية (4). واليوم يجنح الكثير من المتشاعرين وادعياء الشعر إلى القصيدة النثرية، وخاصة الأسماء النسوية التي تكتب خواطر حالمة وتسميها هكذا "نص". لكن الشاعر عبد الرحمان بوزوية يصنع الاستثناء بتحويله الأخير نحو القصيدة النثرية وهو الذي كتب القصيدة العمودية والقصيدة الحرة بتميز وأجاد فيهما. فبعضان جربا الشكلين هاهو يجرب الشكل الثالث معتمدا على ديمقراطية اللغة في ديوانه النثري "ممكن الشعر ومستحيل العشق" وهو في نصه هذا وإن سلمنا جدلا بشعريته أحسن بكثير ممن كتبوا هذا الشكل وتخصصوا فيه:

هل كنت امرأة في شكل حلم
أمر كنت خيبة في شكل امرأة؟
هل كنت امرأة بألف وجه
أمر كنت وجهها بدون مرأيا
هل كنت عاصفة ضيعت أنوثتها
أمر كنت غرطاة أخرى
لمر تسعها رجولتي؟
أريد أن أعرف دفعة واحدة
لأخوت طلبة واحدة

أن تكوني هزيمتي الأخرى
ليكون الموت أندلسي الأخيرة (5)

لا على شاكلة جروعة علاوة وهي القائل :

ويجربني سيل ذاك السؤال ثمزقني حية الأنبياء..

يحاصرني لغز ذاك المحال

ومن حيرتي:

يشيب الغراب يذوب الحجر

تنوح العنادل ينوح الوتر

بضج الأنيس ين الضجر

تنض البهار فيبكي المطر

وعرافة الحبر تقرأ في كفي المرتعش

سطور "القضاء والتندر"!! (2)

كما تركز قصيدة "إراقة الرمل والأحجار" من ديوان الشاعر خليفة بوجادي "قصائد محبومة" هذه المزوجة الشكلية، حيث تبدأ القصيدة بمقطع عمودي وتنتهي بمقطع عمودي وحرفي الآن نفسه في المقطع العاشر، وكان النص حلقة دائرية، لا يمكن الخروج منها إلا بنسوية عارمة:

العين بعدك لا تنام..

والنفس أسكنها الزهول

كيف التينا؟

فامترحنا، خمرة صبت بفطر من غمار

أنت التي أنشدتني شعرا نخالط بالأسى

لما تتأدوا للرحيل،

يا فرحة ملأت عيوني بالسما

واستكثرت دنياي أن نستأنا

أنت التي -

العين بعدك لا تنام.. والنفس أسكنها الزهول

وغللت للجر المباح بصيرة تركت لنا في خيال الحاليسين
ورأيتها دما هتوا هائرا في حجر كعته نخب الرافضين
دمعا يعاقبه السواد كأنسا لبست أساما في الثياب وفي الدغين
دمعا تغالبه فيصرخ فاضحا روحا تنزق في وادع الراحلين (3)

الكلمات
ولتعد
سبلنا
البسمات
وليكن
موتنا
مدمشا
للجميع
لعل
يقولون
شيئا
سوى
مات
مات
فلنقل
ها تبسو
من
كلمات

صاحبي - معذرة - ذاكرتي مشتتة
بين إدعاءات العالم المموس
وحريق أولى القبلتين
وأخر عمليات المجموعة الستين
معذرة صاحبي -
إن بدأت حكايتي من الختام
ورجعت لحد البداية (6).
أو على شاكلة ربيعة جلطي القائلة :
سيداتي سادتي
أبعدوا الأطفال عن التلفيزون
فهذا إعلان خطير
أدريبيكي البشرية
لكن فنت
الأطفال يسمعون(7)

2. القصيدة الثنائية : العائدون من الحرب (إيقاع الكامل)

وغدا يجيء
الفجر يشدو
أغنياته في الغد
(ها ها ها ها)
وتهب ربح
حية جذلانة
لتجفف العينين
عيني زوجتي
لتعيد خصباً
غائياً عن مرقدتي
(ها ها ها ها)
وغدا يعود
الميتون، كما عهدناهم .
يبثون الحياة..
لدى المقاهي .. والنوادي
والنساء ملء اليد
(ها ها ها ها)
وغدا يعود

والقصيدة النثرية - بغض النظر عن هذا النص أو ذاك - لا تزال تصنع الجدل النقدي في العالم العربي كافة منذ الستينات من القرن الماضي إلى اليوم.

د- القصيدة الأحادية والثنائية :

وهو تجريب فني ينفرد به الشاعر فيصل الأحمر²، وإن كانت القصيدة الأحادية قد جربها السرياليون من قبله، وعلى رأسهم "بول إيلوار"، فإن القصيدة الثنائية من تجربته حيث يتم الاستغناء عن الزوائد اللغوية والحروف والاكتفاء بالمسند والمستند إليه، وبما هو ضروري قدر المستطاع، والاتجاه باللغة نحو التكتيف والاختصار والحذف، مع الالتزام بالإيقاع العروضي المتعارف عليه، وهذا النوع هو إعادة لتشكيل البناء الفني لكسر البناء النمطي، وإعادة لتوزيع السواد - النص - على البيضاء - الورقة - وهذا نموذج عن كل شكل :

أ. القصيدة الأحادية : بداية (إيقاع المتدارك)

فلنقل
أول

وقد يصبح المقطع الواحد جملة شعورية ومن ذلك أحد مقاطع "الحشاش والحازين" للشاعر عاشور بوكولة :

بين كل حانة ومسجد

خطوطان جميلتان

وبعض ساعة

ولا أحد يتأخر عن دعوة وردية

أومرعد طاعة

فمن غيرنا يملك هذه الشجاعة

ومن غيرنا يملك هذه المشاعة؟ (10).

ونجد القصيدة ذات المقاطع المتعددة أيضاً عند العديد من الشعراء الجزائريين مثل : فيصل الأحمر، حسن داوس، خليفة بوجادي، الشريف بزاز، يوسف وغليسي، عيد الرحمان بوزرية، عقاب بلخير، نور الدين بروش، عيد الموهاب بوضو عثمان لوصيف وغيرهم...

ج - القصيدة الومضة [القصيدة الديوان :

والقصيدة للومضة أو اللحمة أو التلكس الشعري هي القصيدة المبالغة في القصص، حتى لتكون الجملة الواحدة قصيدة، مثلما هي عند الشاعر عز الدين ميهوبي في ديوانه "ملصقات" و"اللحمة والغفران"، ومن أقصر ومضاته في الديوان الأخير ومضة "أخيراً :

دمي نبض لكل الناس

وحزني في ذرى الأوراس

وروحني أية تتلى

وتطلع في المدى أعراس (11)

وكذلك نجد قصيدة الومضة بكثرة لدى الشاعر يوسف وغليسي في ديوانه " تغريبة جعفر الطيار" عبر ومضات متنوعة مثل (لا، جنون، خوف، حلول تساؤل، غيم إعصار، غربة، قدر ..) وهي ومضات ذاتية ووطنية؛ فمن الأولى ومضة "خوف" :

أنا والحبيبة والعواصف

والغمام-

الغائبون .. لعلمهم

يتذكرون.. "الحيتين"

وأية مشهورة

من سورة "المستترشد"

فهذا التشكيل الشعري اختصار للغة المتعارف عليها، وتكريس لتقنية التدوير، وإشراك للقارئ للمساهمة في بناء النص الشعري من خلال تصوره للكلام المحذوف. ومحاولة من الشاعر لإحداث دهشة القارئ.

2/ في البنية العامة والتقنيات الفنية :

لقد أدخل الشاعر العربي المعاصر الحداثي تقنيات على القصيدة العربية وطعمها بعناصر فنية زادت غناء وبراء، ولم يكن الشاعر الجزائري المعاصر الأحادي الثقافة أو مزدوج الثقافة في غنى عنها، لذلك فقد استخدمها، ومن هذه التقنيات :

أ- استخدام الهامس في النص الشعري

وذلك للتوضيح بحكم التكنيف الشعري، واستخدام الثقافة والمعارف العامة والخاصة في النص الشعري واستخدام مدخل للنص - إهداء، أو مدخل نثري أو بيت شعري لشاعر آخر... كتوطئة ليلى القارئ ببعض عناصر القصيدة، وكذلك استعمال الأقواس والنقاط وعلامات الترقيم الأخرى بكثرة.

ويشكل ديوان يوسف وغليسي الثاني "تغريبة جعفر الطيار" - الصادر عن اتحاد الكتاب الجزائريين فرع سيكدة - علامة بارزة في هذا الاستخدام، الذي شهد الكثافة في نص "تجليات نبي سقط من الموت سهواً الذي بدأ بتوطئة عبارة عن أغنية شعبية عراقية، وضمنه عدة محمولات معرفية لجأ إلى شرح بعض الإشارات النصية والتعريف ببعض الرموز الواردة في المتن الشعري.

ب- شيوخ القصيدة المجزأة إلى مقاطع تقصير أو تطول :

حيث تتكون القصيدة من عدة مقاطع مرقمة أحيانا ومعنونة أحيانا أخرى، تتراوح فيما بينها، ومن أحسن النماذج الشعرية التي تشكلت مقاطعها وأصبحت المقاطع كأنها مقطع واحد، قصيدة "الوطن المعنفي" (9) للشاعر نصير معماش في ديوانه "اعتراف أخير".

رسائلك التي أرسلت
كنت قرأتها
وقرأت ما بين السطور
قرأت ما بين النقاط
قرأت ما بين الجمل
كانت رصيفا من فطا
كانت نداء للخطي
كانت..

ولم يعد من عاذني
أبكر الطفل
إني أعيد لك الرسائل
والهدايا
والحلي إن شئت
أو شئت ..
خذ حتى التيل (20)

٢- توظيف النفاذ ودخول مواضيع جديدة :

حيث لجأ الشاعر الجزائري إلى استثمار نصوص سابقة لشعراء آخرين وضمها متنه الشعري ليغني تجربته ويضفي على نصه مسحة جمالية. كما أن ظروف العصر فرضت على الشعراء معالجة بعض المواضيع كموضوع المدينة مثلا **، فالمدينة كفضاء ومكان متميز بعلاقاته الإنسانية عن الريف والصحراء حضرت في الشعر الجزائري، المدينة كانت بديلا عن كل الأمكنة وأضحت مثل الحبيبة تكتب الأشعار لها وتقرأ عليها، فتصبح للمدينة امرأة تعمل كل صفات الأنوثة والإنسانية، متماها في عند الشاعر عاشور بوكولة في ديون "جولات سفر إلى جزيرة الوحشة" :

وجعل هذا الكبير- الكبير
بذكريتي جسد أبي
بحلمها .. ندمها ..

ديوانه "بين صار وكان" خاصة في نصوص : وس..وس،
لف..لف، عو..عو، وع..وع... ومن هذه الأخيرة قوله :

باسر وعن..وع..وما جرع
بسر..ما..وما وضع
باسر..باسر..وما ابتلع
ذكروا..بعل جمع
عاقبو..ما وجع
اجعلوه يقول وع
فالظلام قد انشع (18)

و- توظيف الرموز والأساطير :

حيث تنوع توظيفها في المتن الشعري الجزائري المعاصر، وتوزعت الرموز* بين الأسطورة، والتاريخ، والدين، ولا يخلو أي ديوان من توظيفها فعاشور بوكولة وظف "زفاه البمامة"، وأحمد بوديبة "ليلي" ونصفي "مغياي" "مؤيم" وخليفة بوجادي "بوغنجة" وعبد المالك بوسنة "شزيلا" وشهزاد وسندياد" محاولا ربط الماضي بالحاضر، ومسقط شجون اليوم على عذابات الماضي، فالسندباد الأسطورة عاد مع بوسنة.. ليكشف زيننا ويبرز تيهنا :

سندباد
ركب الطوف حزينا شر عاد
سندباد
أو أنخت الطوف يوما في العراق
لرأيت العرب جمعاً في طلاق
ورأيت العجم زهواً في تلاق
بل رأيت الجمع طرا في عناق (19).

بل إن الرمز يتحول إلى قناع للشاعر يبلّغ من خلاله رسالة ما إلى القارئ مثلاً فعل عبد العالي زقاني مع الحسن بن الصباح في ديوانه "يوميات الحسن بن الصباح" ويوسف وغليسي مع جعفر الطيار في ديوانه "تغريبة جعفر الطيار" أو أن يقتنع الشاعر بصوت امرأة مثلاً فعل عبد الرحمان بوزرة في نص "قالت خارج الصمت" :

يتداخل فيها الإيقاع مع السرد، القصة مع الصورة، وقد تكون القصة الشعرية قصيرة، كما في الومضة، وقد تكون طويلة كما في القصائد المطولة وتتجلى هذه التقنية بكثرة عند الشاعر عبد الرحمان بوزربة :

إن سألتك مراباي عني
فتروا لها
داس في النحى وردة
فالكسر-

حيث تود صيغة الحكيم بصراحة مع فعل القول : قال، قلت، الذي تواتر في النص "شفاه السوسنة" (24) فقط ست مرات، أو بصيغة : تبتدئ الحكاية تقول الحكاية وأكمل نص سردي شعري عنده هو نص "وردة الغبار" في ديوان وشايات ناوي :

وهو يشرب قهوته
ويدخل سيجارة
في الصباح المؤدي
إلى رحلة من دحان الراعي
داهية الحزن

ليلا من الناي والصمت
والأصدقاء القريبين جدا
من الموت والأغنيات
وأنتى تعطر بالقلب فنجاته
شر تترك نفاها
في يديه

رصيفا من الشوك والانتظار
وتخرج-
عابرة دمه

ويدخل سيجارة في الصباح المؤدي
إلى مرعد من غبار (25)

2/ هي الإيقاع :

لا يمكن فصل الجانب الموسيقي عن البنى العامة

بهيما الكبير

سيرتا-

ها أنا أطرق بابك

افتحي ذراعيك

حضني هذا البدوي الفقير

إنه قلام وبين يديه مئاتي عشته

ودواوين شعرة

وفساتين الحرير (21)

لكن الحضارة والمدنية المزيفة جعلت الشاعر يشعر بالحنين في خضم البحث عن الذات الممزوجة والمكسوة، فينتجه إلى ذاته ليبحث عن سره وحزنه الدفين، فشاعت سمة الحزن عند الكثير من الشعراء، ومنهم عبد الرحمان بوزربة في ديوانه "وشايات ناوي" بدءا من الإهداء "إلى كل القريبين جدا من الحزن والأغنيات" (22) إلى نص "ما بقي من حزين ليس لي" :

لأن الندى

قطر من دمي

ولأن نفي

وردة الروح

أهذي المدى ما تهرس مني

وأزرعني مطرا في السحاب

لأنني سليل الجروح

أشكك عمرا من الحزن

شر أسير إلى فرحني

مترعا بالدموع التي

أكتشفت صحتي

في عيون الضباب (23)

ط- شيوخ الجانب الحكائي والسردي :

حيث شاعت هذه التقنية، المستعارة من الخطاب الروائي والقصصي وأضحى النص الشعري قصة شعرية،

الديوان	المتدارك	المقارب	الكامل	الرمز
قصائد للشعر وأخرى للمطر	6	3	2	2
عرس الصهيل	9	3	4	/
وشايات ناي	5	3	1	/
فردوس التوت	9	7	4	4
المجموع	29	16	11	6

كتابه " تأنيث القصيدة والقارئ المختلف " - والخوف كل الخوف أن يحصر الإيقاع العروضي العربي في إيقاعين اثنين ثم بعدها يتخلى عن الإيقاع وعندها على الشعر السلام.

فالابتعاد عن الأوزان المركبة والجنوح إلى الأوزان الصافية جاء مواكبة للتطورات التي شهدناها وطلباً للبساطة واليسر والسهولة، زيادة على الطاقة التي تعطيها البحور الصافية للشعر التفعيلة وجعله قريباً من جمهور القراء، لغة وصورة وإيقاعاً.

وفي دراسة للناقد العراقي محسن أطميش المعنونة بـ " من قضايا موسيقا الشعر الجديد " بين أن الرمل والكامل شكلاً مساحة كبيرة من شعر الخمسينات والستينات في العراق، والمقارب والمتدارك احتلا المساحة الأكبر في الشعر العراقي خلال السبعينات والثمانينات. فهي ظاهرة عامة في الشعر العربي ككل وليست خاصة بالشعر الجزائري فقط.

2-3 / انتقال القصيدة من الشطرين إلى السطر إلى الجملة الشعرية، وشيوع التدوير*** التي أصبحت معه القصيدة جملة شعرية واحدة بفضل تلويحها وتحميلها بجملة من المعارف، وتنويع أشكالها. وكل ذلك لأجل دفع الحركة الشعرية وعدم الجمود، والتغيير الذائب، ومواكبة الجديد، والتجريب لتقريب الشعر من الآخر. والتدوير وظف بكثرة مع القصيدة الحرة التي استثمرت التقنية بشكل فعال وأمدت النص بروح جديدة.

خاتمة:

هذه أهم المجالات التي كان فيها التجريب الشعري في

للنص، والتي أشرنا إلى بعض منها في الفقرات السابقة، إذ أنه حد من حدود الشعر، لذلك لم يقطعه شعراء الجزائر الذين كتبوا القصيدة العمودية، أو قصيدة شعر التفعيلة، وقد تجلى التجريب الإيقاعي في النص الشعري الجزائري فيما يلي:

2-1 / المزج بين الأوزان في النص الواحد:

وذلك في العمودي والحر على حد سواء، فالظاهرة لا تقتصر على شكل بنائي معين ولا على شاعر معين، بل هي ظاهرة عامة في الكثير من الدواوين فإذا أخذنا الشاعر فيصل الأحمر كنموذج، وجدنا في ديوانه " منمنمات شرقية " وهذا المزج في نصين اثنين:

الأول هو " أغنيات مختصرة جداً " المتشكل من ستة مقاطع يتواتر فيها إيقاع المتدارك والكامل بالتناوب

الكامل / المتدارك / الكامل / المتدارك / الكامل / المتدارك

والثاني هو " ترجمة شعرية لحياة السدي " المتكون من عشر مقاطع تواتر إيقاع المتدارك في ستة منها وإيقاع الكامل في الباقي. بهذا الشكل:

المتدارك / المتدارك / الكامل / الكامل / المتدارك /

المتدارك / المتدارك / المتدارك / الكامل / الكامل

فتنوع الإيقاع يؤدي إلى تنوع الاستجابة من قارئ إلى آخر، ومن مقطع إلى آخر داخل النص الواحد. وإن كان لهذا التنوع مبرراته النفسية والفنية بالنسبة للشاعر، فإنه بلا شك سوف يؤدي إلى تنوع التقبل، وإلى الفهم إذا أحاط القارئ بعوالم النص والشاعر، أما إذا كان التقبل سلبياً فإن النص يبقى في دائرة مقفلة ينتظر من يترك قفله ويحرره فيه.

2-2 / شيوع المقارب والمتدارك:

وهي ميزة عروضية عامة وشاملة في الجزائر والعالم العربي، لا يسمح المقام هنا لإثبات جداول تفصيلية، وسأكتفي بهذا الجدول الإحصائي الخاص بالمتن الشعري للشاعر عبد الرحمان بوزوبة الذي مكنتني من الإطلاع على معظم نصوصه:

فالميل واضح للبحور الصافية التي تحمل سمات الأنوثة، كونها قابلة للتلمذ والتقليص كشأن الجسد الأنثوي - على حسب رأي الناقد عبد الله الغدامي في

العشق

الموت

الإنسان

العزلة

الخصب (26)

فالتجريب الشعري كان شاملا وعاما من أجل كسب قراء جدد والحفاظ على مكانة الشعر في قلوبنا وقلوب الأجيال القادمة، والتجريب حالة غير متوقفة على مكان معين ولا محدودة في زمان ما، فهو حالة مستمرة إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها. وإن كنا نلاحظ أن بعض الشعراء الحداثيين غير مفتعين بهذا التجريب، ويقلدون من أجل صنع الحدث فقط، مشوهين الصورة الأولى. فإن نصوصهم لن تنطلي على القارئ الجيد الذي يميز بين الحقيقي والمقلد، وحتى إن صنع الحدث في وقتها - المحكوم بطروف معينة - فإنها سوف تفقد تميزها بعد حين.

الجزائر: الأكيد فيها أننا لم نصنع الاستثناء، كما أننا لم نكن متخلفين عما هو واقع في الشعر العربي المعاصر، وإن كنا نشيد ببعض التجارب الشعرية الجزائرية التي أثبتت قدرتها على التجريب وتطويع الشعر، ودليلا في ذلك ما ينتشر في العديد من المنابر الأدبية العربية لشعراء من الجزائر والجزائر الأدبية العربية التي تحصل عليها بعض من شعرائنا أيضا.

وفي الأخير، لا بد من الإشارة إلى أن موجة التجريب، بالرغم مما أعطته من دفع للنص الشعري الجزائري، فهي من جهة أخرى أعطته وجهًا مظلمًا من المتطفلين على ساحة الشعر، ومحترفي الكتابة المشوهة. إن أصبح الشعر عند البعض هلوسات بلا معنى، بلا موضوع، شعر وما هو يشعر، نكول أحدهم في قصيدة "الشتات" جمع فيها الكلمات من هنا وهناك وسماها شعرا⁶

الحياة السعيدة في المنس

الحياة الجميلة في المنس

الحب

الاحالات :

1. لعريد من التفصيل، راجع بحثنا لنيل درجة الماجستير، ترجمة مجلة (آمال) في الصحافة الأدبية بالجزائر - جامعة قسنطينة 1999
2. يوسف وعليسي، أوجاع شخصيات في مواسم الإغصان - منشورات دار الهدى - ط 1 الجزائر 1995. ص 39، 38
3. خطيبة بوجادي، فصاك مضمومة، منشورات مركز إعلام الشباب لولاية سطيف 2002. ص 92
4. ريب الأوج، جماليات القصيدة النثرية - مجلة آمال العدد 59/1984
5. عبد الرحمان بوروزة، ممكن الشعر ومستحيل العشق - ديوان مخطوط 2002
6. ربيعة خلطي، إعلان خطير - مجلة آمال العدد 40، ص 46، 47
7. يوسف وعليسي، تقويم باب المغفرة - منشورات آمال - ص 61
8. صير معاش اعتراف أخير - دار هومة - ط 1 الجزائر 2001 ص 12، 17
9. عر الدين موهوبي اللغة والغفران - منشورات آمال - ط 1، سطيف 1997. ص 85
10. المصدر نفسه - ص 67
11. شارف عامر، إلهانة بسكرة - منشورات لجنة الفعالات لمدينة بسكرة - ط 1، 2002
12. أحمد شنة، بلاوحي العيث - مؤسسة هديل للنشر والتوزيع، ط 1 - عنابة - الجزائر 2000
13. عاشور بركوكو، الحشاش والحلازين - دثريبي - مطبوعات معنيل للنشر 2002
14. * لمزيد من التفصيل راجع الورق والدلالة في الشعر العربي المعاصر، عثمان حشلاف - منشورات الجاحظية ط 1 2000
15. * عبد الملك بوسنة، بين صبار وكان ديوان معد للطبع - ص 84، 85
16. * عبد الملك بوسنة، بين صبار وكان - ص 30
17. * قدّم للدكتور إبراهيم رماني عملا متميزا عن العديد في الشعر الجزائري، في بحثه المعنوية في الشعر العربي "مدينة الجزائر نموذجاً"
18. عاشور بركوكو، جولات، سحر في جزيرة الوحشة - ديوان مخطوط 2002. ص 12، 13
19. عبد الرحمان بوروزة، وشايات باي، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط 1 - 2001. ص 06
20. المصدر نفسه - ص 36
21. المصدر نفسه - ص 74
22. المصدر نفسه - ص 92
23. *** التدوير هو تعدد الجملة الشعرية حتى تكون معادلة لدقة شعورية موحدة تنطلق بها معها من دأبتها إلى منتهائها في نفس واحد أو أساس متلاحقة ومتلاحجة
24. محمد زياتي، الشتات - مجلة آمال - العدد 58 - ص 31

الحاجة

إلى محمد الجابلي
ذكرى - هراشيء الجليلد.

لكأنا سلك "أب" إلى غيُضِ ضنينٍ
أو نجورم ناضاتٍ
روحها الخافق خاب منذ آلاف السنين

كم تغيرنا ؟
ألم نعل لنا فيما مضى أسطورة ؟
الوردة، التنين
أسوار ونصير
دوره سبع أراضٍ وبحار
دعوا ملك وأمر

أول السورة
أحوال الصباء
رأية وعد، مواعيد وسر

إرم
كنزنا المحجوب في الصحراء
أكسير وسيمياء وسحر

نحن لا نشبه ما كنا نريد
وإذا ما هجس الشوق لنا شيئاً
ورمنا فصحى
خارج القبر
تناهينا إلى فهو جليد
هكذا يلتبس الخارج بالداخل
والداخل بالخارج،
والأقباء بالرحب المليد

ربما احتجنا إلى عاصفة

هذه المرة،
لن يلفظنا البحر بأرض
هذه المرة،
لن نرجع من حيث أتينا
قضي الأمر وأوانا العباب.

هو ذا ميراثنا الحق
شراع هالك تنوي به الريح
ويغشاه من الشرق ضباب
ومن الغرب ضباب

فليكن:
ربما احتجنا إلى عاصفة
كجي نرى الهوة تدنو
ونرى الوجه الذي نحمل والهوة
من دون حجاب

نحن لا نشبه ما كنا نريد

ما الذي غيّرنا ؟
وزر تاريخ الأسي
أمر جلوة ألت إلى برد مقير ؟
أمر تراء القبر أدمناه
حتى صار مرآة لنا ؟
صار ماء
وسماء

لا تقل:

"كل ما أحببت لن ينساب من بين

يديك"

أبني أني أحب الأقلين

لا تقل:

"لا يوجد الله وأمريكا معاً"

أن للكانن أن يدخل في طور الذبول.

أيها الواقف في ربح المساء

تستحث الروح.

موشوقاً إلى الصخرة،

ماخوذاً بسر النار والوردية،

أنظر

هذه الأشياء من حولك تزدور وتتلو

كلما حاولتها.

ثم تزدور وتتلو،

فسدى تعطر إليها

وسدى تذهل عن

لحن الأفول

نحن لمرزق الجبال

لم نعد بالنار للأرض الوطنية

فليكن

أولسنا نحن أبناء الرمال

في ظلال الوهد

الفينا الأساطير غريبة،

فنتلسنا الحقيقة

في الهبوط

حيث تغفو العرجة الأولى

هنا.

من متاهات سحيقة

نبدأ الهجرة، نبرا

من دمر الأسلاف نعري

من خطايانا البرينة

فليكن:

لم يعد شمة منجى

غير أن سجل في البحر

ول سطر أمواجاً

واحد أجا نمر

كل طور بأسخ يحوى طور

تغبي:

إذ تغسل الأمواه ما تغسل

أو تحمل ما تحمل

قربانا لميثاق جليد

أن نرى الهوية فينا

ونرى الكتلة إذ تخبط عمية

تغشاها السليم

مرة تهوى عميقاً

مرة تغفو على الماء العمير

ربما، من خبطة عشواء تغنى

نطفة الضوء الخبيثة

في حشا الأرض الوطنية.

فاطمة بن فضيلة

سأرضى بالقبيلات

سأكون حليمتك
فلا تدع النملاء
لا تبحث عنهم في غش الوهم
وفي عصبان الطرقات
سأكون نديمك
ولك الخمرة، كل الخمرة
وسأرضى بالقبيلات

سأكون نديمك
فلتصرف لكل الأصحاب
والنأكل وكراسي الحانة
وجرار الخمرة والآكواب
هل تجرؤ أن تجلس
في حضرة شفتيك الآكواب

لا نخش هبوب الليل على الجلود
لا نخش هروب الحلان
وصير الأبواب الموصدة
وصراخ النادل وغياة النتمان
سأكون حليفتك ضد الموت
وضد نواميس الجذب
وقانون اللوران

اشرب
فالخمرة كل الخمرة لك
وكرور الأرض
ودوالي الأعتاب
وسأرضى بما يسكب من شفتيك
على ظمأ الآكواب

يا أجمل حانات بلادي
يا أجلى الخمارين
ويا أوفى الأصحاب
لا تسألوا عنه نديمي
فليبي الليلة تاب
ولديبي الليلة منوح ككتاف
عنت له العبر
وأسرحت له دسا في شريان القلب

يا شعراء بلادي
يا أدكي دباب الليل
ويا مقترحي الأحلام
لا تسألوا عنه حبيب
فحببي الليلة سهم كضمار
أشرعت له بابا في الصحراء
ودحوت الرمل سبيلا
ونبتت على طول السهف ديارا
ونصبت خيام

سأكون نديمك
فلا تدع العرافين
ولا تدع الغرياء
ولا تدع الدجالين
ولا حتى الشعراء

سأكون نديمك
ولك الخمر
... لك الأمر
وعليك من جسدي المحمور رداء

رحيم جماعي

من دامي عبرت فاطمة*

(1)

عابر
كأمانتي البتيمر
والنيافي التي
قادمة
والصخاري التي اشععت في دمي
إنها وردة الحزن
يا فاطمة

(4)

تشبهين الحقيقة
وهي تعود إلى شمسها
تشبهين الجدار الجديد
يساعد بيبي
ويمن الذي قد مضى
درس النبي كتبت رحلة الحاتمة
تشبهين القنينة في قلب أمي
ووشع قديم على
زبد هذا الوتر
تشبهين بلادي هنا في دمي
صحة دانمه

(2)

في انتظار الصباح والذي
ليس تدبر خطاه
من الغرفة الباردة
تسقط الروح في صحنك
هكذا اتفق الليل...
والليل...
والليل يا طفلي حارح...
وأحاول تجمعك الشاردة

(5)

مرفقة...
هكذا بغنة
هددت بحملي بالرحيل
لم أكن عاشقا سينا
لم أكن في الهوى
كألسفام البخيل
لم أكن حينها قاتلا
أنا شاقها
أن أكون القنيل
هددت
عدما هددت
اختفت طرفي كلها
واحتفى بلد حارق وجميل

(3)

تشبهين الغزاة الندامي
وأهلي وليلي... وليلي
وكل الذين أحب
تشبهين طفولة ذاك الغزال الذي...
كنت ربيته داخلي
تشبهين البحار إذا غضبت
ورسائل من تسكن النجمة الهائمة
تشبهين الحليج / الجحيم
ورودة السياج يطل على
شرفة غائمة

(8)

- أنظري فوقنا ...
 لم أر مثلاً نجمة لامعة
 - طربها صلاة وأدعية
 إنما نجمة جائعة
 - سأطير إليها ولكنني ...
 لا أحب النجوم المتأخرة في الرغبات
 لست أهوى سوى نجمة
 كنت ربيتها فيك لي
 نجمة أغنت عيها
 في دمي طيعة
 - قل لها انطقي
 - لا عليك
 - بها دمت
 من - إلى ... موتها مسرعة

(9)

و النسي سانا
 خملت لبي بلأدا وقافلة
 من حنين اليلدين
 لم تكن وجهتي
 لم تكن عادتي الدائمة
 إنما درة بحوك
 أنت يا
 خطرتي الحاسنة

(10)

فجأة ...
 من غير حزين كقلبي
 كشمس الشمال البعيد البعيد
 لم أر الغير
 لكن روحي هوت
 في هوى حيرتي الإكالة
 ربما صادها سدر
 ربما قادها في الهوى
 فبارس ودمر
 ربما اسكنت كنبذ المسا
 في خطي السابله
 ربما ... ربما ...

(6)

أصدقائي القدامى
 استصافوا شكوكا وقافلة من عيبر
 ما الذي قد يرافق شيخ النشيد إلى
 حيلة فجأة؟
 ما الذي يجعل الأرض
 في مثل ساعة ربح تدور؟
 ما الذي مثل شيخ وكند
 يسحب الأرض من خدرها
 ويطير إلى جبل كالنسر؟
 أصدقائي القدامى هوى حلسهم
 لا يرون يديها ولا
 كيب من أجل هذي اليلدين
 تنور

(7)

الجبالي
 البساتين مأهولة
 النضائد مجروحة ثائرة
 البيوت ...
 يا حياة البيوت
 الطيور تزوب إلى جبل فارغ
 وإلى غابة ساهرة
 البسات ...
 وما خبات من أمام قلوب
 ...
 كلها ...
 كلها ...

لا تساوي دمي
 يحسن سرها
 طمئني الماطرة

ربما سامعا
أن يكون لها عاشق
شيد البيت والعبر والأغنيات
في الرؤى الثالثة

وتجوس النروب التي...
سلكت خطوتي قبلها
فاسترح هذاتين فقط
ربما ترحل اللحظة الحارة

(11)

صوتك المخنفي
خلب .. أنت ..
يرش الطيور على الشجرات
يعود حمام الجبال
إلى عرس هذا المسطر
وتعود الحساسين والقبيرات
وتعود الأمانى نواعذ روح فتاة وحيدة
وتعود الحكايا القديمة من ..
فمنع في أعالي الكهوف
ويعود الندى للقصيد
وأعود أنا غافلا
عن نداهات صبحي
وما قد يطيح بروحي البعيدة ..
صوتك المظنين إلى طاري
لا يروم أحد
فيعيد المياه إلى حجرين
ويشرد صوت الكلبة في
دورة للحياة البلدية

(13)

ساحر جرحك الثبري الرحيم
باسلية نجم اللغات
ساحر كالرؤى المتمرده
ساحر فوق أرض الكلبة
يعلمو إليك على شهورتين
والذي شاقه السر يا شاهدي
تلك من سرها لسة
شنت النل
والروح
والخاصه

(14)

لي حراخي ..
ولها ما ادخرت رما
من الرحد في حسني
ووصايا البحار
لي أنسلها ..
تنهجي الخريطة ليلا
كعاشق حرب قديم
أر كلص الديار
ولها كل ما ..
أورثني الطبيعة من ..
عائيات الرياح ومن ..
زروق داخلي ومطار ..
شر لي ريفها
كلما حممت فرسي
- هاب لي عسلي
أولمت ريفها طبعنا
من نبيل وثار

(12)

أيها البحر ..
يا كاتم السر والشهتين
يا لغات الدنى كلها
أيها البحر ..
يا هادي الطفل والطفلة المشرقة
لا تعكر صلاة النوارس والخافنين
لا شبح للكمنجة ثانية
فالصدى يجرح إعاشته
أيها البحر يا سيدي ..
إنها تحزن الآن في حضرتك

يوميات عربيّ في "ليون"

في مدينة النهرين :

حين يتعاقب "الرون" و "السون"
في مدينة النهرين
أذكر قصتنا
مبلاء من الحب بشها الله منذ الأزل
و حين أراها يفترقان
يفتح القلب أكثر
و أذكر أننا إثنان كأدم و حواء
و أن الحب لا يعرف الوحدةانية

على «الرون»

على الرّون أجلس عند المساء
أرى في المياه وجوها بعيدة
فأذف بعض الحصى
لعلّي أرى بسمه
أو قصيدة

الليل

الليل في "ليون" صحراء عامرة
بالنور والمطر
والناس يمشون مهلا
ويخلطون التوافد
ويقرؤون كتابا بعيدا.
الليل في "ليون" ناعس
والطريق مبللة بالدموع
ووجه القمر
مطرق في خجل

الجريدة

الشوارع في "ليون" خاوية
لا شيء غير ناثيل "سان إيكسبيري"
والسيّدة العذراء والنساء العربيات
والكنائس الماحرة
أسأل الساعية عن "الحياة الثقافية" أو "علامات"
فتأسف مادها الحذر
"لدينا" لو فيغدروا ان شئت

«غريب الوجه واللسان»

رأيت في الشوارع الوجوه كلها
اللامح كلها ..
ألوان الشعور كلها ..
لكي لم أر غير لسان واحد.

موسيقى

أستمع إلى "جمنه علم العزل"
فاكتشف أننا أمة حزينة.

المنذر العيني

وريش المتاهة والهرجات

من أين أجتاح المدائن ؟
والوقت منغلق الحقيقة
لا حقيقة إن أردت
وتلك خلجان توارها الراحلون
هذه المقار منهي الطرقات
ولا طرفة تلك المألوفة إن أردت
وتلك غابت آخر
لمر بعلمها المنعرج
إن تسأل العلاج عني
يرتعد موج البحار ولا يبس
هذي اللاد سلبية عييك
فانتظرها
انتظرها ينتظرك الصبح
ينتابك الحس الوقود
وتحرسك السماء
وبرشك الضوء من قيعان ظلمتها
فكن
شجرا يغازل شمس بالإخضرار
وطارقاً معتوهة خطواته ملأاً وجزراً بين قافيتين
يصل السماء بأرضها
يضيء سواكنه
ويحيي ليلة الميعاد بالآهات

تمضي الأزقة في دمي مثل الشرايين التي انتفضت
وتهتف باسمي المجنون
كالباقات حين ترفضي العطر للعشاق والندماء
مسكونة بالعنص والأطياب
مسفرة....

لبيل القلب عطفك المجلول
هل نسيت أريجك حاملات الساج
طافحات الغنج؟
وهل رمال الحرف في لآلء حرقته
وقالت الأساطير؟

هنا مبيت اللواعج يا أبي
درب المنون وراحتة
فبر الحبيبة
ساحة الحسرات
أفقال القوابية
غريتنا وموتتنا معا

من قال إني تركتك في الغيابات؟
من أخبر لاني إني افتقدتك
حين سمعتني الأصداء صعلوكا
وتلاتني المسافات؟؟

كأنسي سأشرها وجيدا
ليس يعنيني تبجحكم
وحيدا أشتغي نيران مسرجتي
وأشجدها
وأضرم في الخلاء مواقدني
كأنسي سأترعها من الشوق الإحاح
وأحتفي بالنجم
وحيدا عازفا لحني
براوغي الطريق
وما عبيت
صاح الفني
ما الريح؟
ما الأنواء ما الأصداء ان لم تفتنهما عابثين؟

ما زال عندك رجفة الأيأم
أخر صيحة في واد زرعنا
فكن
شجرا يغازل شمسه بالإخضرار
مداحة للخصب كن
للآتين بعدي علي فلكن
مداحة للزيت والزيتون في أيوان ساحلها
والمقراء كن
بحرا ومنسعا

أهكذا
يمتصني غضب الشوارع
ينعيني صيحة في حوف ليلته
يعتدي صهيل فوارسه
أنا رشح السلاية
صبر قافلــــة أنا
ند العناصر في هياج صراخها

خسر من المسك
وجحافل من مارفين

أهكذا
يجترني الوقع
يرسلني النبا البئين
يشتمني المعني
فينشرني السدى
حرقا في سماء حرائقي القارمة

عائذ بالحب

عائذ بالحب من سحر العيون التونسية
إنها من هزمت صبري وأغوت مقلتيمة
وسفتني حبها كأسا بها الروح هنية
تحت ذاك الدوح والأنفاس أنسام طرية
قد تدانست في الحبيب الوفاة الشاعرية
وحبيبان نشئ البوح ما بينهما دون روية
مثل عصفورين خطا من سماءات عليّة
كلما ضمهما شوق وفي الليل بنية
شد من حولهما يميناء أو أرخى نصية
يا غلباء الشط في المرسى نجى ونجية
ويمار جاب حلق الواد مرتاح الطوية
نسمة قد شكلت من ندف السحب صبية
وجهها حلر وعيناها سماء عسليّة
هزت المالوف فانساب رؤى أندلسية
لغها من غبش الفجر ملامات نفية
فهي بين الصحر والنوم طموح وقضية

أنا لي ما بينكم قمريه ظلت عصيه
 حملت في عمقها بشري ولم ترض الدنيه
 إنها زهرة عليسة إذ تصحو فتسبه
 مزجت قرطاج بالفتح وماست بالهويه
 فاحملوا عني لها إن عدتمو ألف تحية
 إنها في النبض تريق له نهمو البريه
 رسل الحرق وأنفاس الرياض التونسيه
 مرحبا فتج بعناري لكرم عمن الطويه
 ترسل السرکه ودأ والفويهاك تحية
 وتناحي فيكمو كمل الأمانى المغريبه
 نحن من شغيط للسلوم أمر وأخيه
 وشعور منعم بالعزمات البعريه
 فدعوا صحو ثنائتي غدا وهي عنيه
 قدماء القدس والكوفه مازالت نديه
 وهنا أوها مننا زيف وأوهام غيبه
 أوقرت سمعا وأزرت بالطموحان الأبيه
 فليعد طارق من مغربه للقداسيه
 إنها والقدس جرحان وفي الغيب بقيه

رجيل صوب الأفاصي

الإهداء: إلى تلك التي أضمرت في أحزانها ..
وغمرتني بغم صمتها .. ورذاذ حزنها السري ..

تعبت روحي ..
وعصفت بمرجس القلب
رياح الأصيل ..
ههنا، سيدتي، يبرق الشوق أوجاعه
إلى سدرة المنتهى
يصهل القلب ..
ببيض
وفي بصي التشطي
تصرخ الروح ..
لكن عيبك مر بهذوي .. رمى عطرا
نوف طحالب وجدي
ومضى ..
كي أطل في هدأة الليل وحدي
أراود حلما جميلا .. ينأى .. ويدنو
ثم يرنو بغير أكتراث إلى
نجمة في الأفاصي
أراها تنضي وتخبو ..
وترجل عند احتدام الغيوم إلى ..
تري؟
هل أظن في حرفة الصمت أهدي
أطوف بسري حول كل الأحاجي
وأخط كطير شريد على غير سري؟
أمر أنتشي لإتهام الفصول قليلا
وأسرح كل المواجه لتدومك المرتجي
ثم أمضي في المدى
أجرجر خلفي خريف الإمانى
قبل أن ينهمر الوجد مني ..
ويدركني الشتاء؟

..وقد نسيتُ سيدتي
أن أدق على بابك عند هذا الصباح
أو أن أهز دوالي كرمك في المساء
..وقد فاتني أن أهديك نبض الفؤاد
هديل
لكنني ما استطعت
وأفسر: كنت الوفي لعطرك المشنوي
وأفسر: أني هزرت غيوم المدى
ثم علقت كل الجراح
بسر جليل
وانهضت من شعرك بيرقا .. ينلأ ..
على عتبات الدجي
ووضعت شمسا بكني
استضيء بها كلما هل في الروح ليل
أو ..بعثرتني الفصول على ضنة الحرح
شتيت رؤى ..
ههنا، بهجع القلب مستمسكا بعري المستحيل
ها قد خسرت الزمان في مفرد للهدى
وما كل النوارس ترتحل صوب الأفاصي
قبيل الأصيل
كي تطرز لعينيك اخضرار المدى في ربيع الراي
اخضرار الحنين، اللظى
في الأفق يعانق احتدام البحار ..
تعالني هنا، فقد دنا البعيد بين المسافات
وما كان غيمي بخيلا ..
تعالني إلى سدرتي كي أعانق ديك
المساء الأخير
فالجذب أوقف في الحرح
وتهدل مني الشدا

القصص تبدأ بتواضع هائلة

بين الحرف والقرن :

رحلة في خلق الخصوصية ودليل على نضج التجربة التشكيلية

ARCHIVE

ARCHIVE

ARCHIVE

ARCHIVE

ARCHIVE

ARCHIVE

ARCHIVE

ARCHIVE

ARCHIVE

ARCHIVE

ARCHIVE

ARCHIVE

ARCHIVE

ARCHIVE

كانت المسيغساء في تونس وما تراءى إلى اليوم عالماً من السحر يتيه فيه الجيل ليتصهر في شهوة الماضي الجميل فكان على الدوام سداً لا يضب، يرتاده الناظر باحثاً عن تاريخ المنطقة، يحفر في رموره و عوالمه ليكشف النقاب عن أسرار حضارته وعاداتها، وقد يقتطف أجراء منها ليحولها إلى بطاقات سياحه تبيح بها لمتكأن من ثروات وممتلكات هكذا كانت النظرة لها دائماً معانية تقف عند حدود الظاهر ولا تلامس أعماقها العائرة، لم تشغل يوماً بخصائصها الحققة فظلت عوالمها الاستثنائية على الدوام كنزاً مخفياً مبهماً، بل ثروة مدفونة يباقي التاريخ

ضلت المسيغساء في نظر الباحثين والمستكشفين وعيدة الصلة بالجانب الحرفي خاصة وأنها تنجز في إطار مجموعات تصنع كل مجموعة منها بطريقة ما في إبداع العمل، كقص القطع الفسيفسائية أو تنظيمها أو ترصيعها أو نقشها وتصنيفها لكن يبدو أن قراءة عميقة لخصائصها قد تكشف عن بضع فني يتجاوز ذلك البعد الحرفي ليرى بها إلى مجالات أرحب قد تصل إلى حد حق عوالم استثنائية خاصة تأسس شينا فنيا إلى لغة تشكيلية مميزة وخطاب فني فريد لذلك بات من الظلم حصر هذه الممارسة في إطار الحرفة و غنى النظر عن بقية إبداعها إلى أي مستوى تقف حدود الطابع الحرفي في هذه الممارسة؟ وكيف تسنى لها تجاوز حدودها الضيقة والانفتاح على المجالات الوحية للأبعاد التشكيلية؟

من خلال تصنع سريع لهذه الأعمال والقاء بنظرة شاملة على تاريخ مسيرتها وتربطها في أطرها التاريخية والاجتماعية، يمكن التمييز بين ثلاث مراحل أساسية مرت بها ممارسة المسيغساء بتونس قديماً، كان لها الأثر العميق في تغيير وجهتها، حيث كان لكل فترة منها أسلوب مميز قد يفتسر عن تلك العترة فحسب، لكنه يسهم بطريقة غير مباشرة في تطور الممارسة ومن ثمة في ولادة أساليب أخرى قد تؤدي أحيانا إلى تغيير طبيعة الممارسة ككل وإبداعها أيضا

١- المسيغساء الرومانية تعرف وتكرار ألي:

سجلت المسيغساء حضورها بامتياز في تحولها من فنون أفريقية إلى أفريقية وتحول تونس إلى مقاطعة رومانية غير أن حداثة هذه الممارسة جعلها تمر بمرحلة حسنة أوسى تقف عند حدود النقل والتقليد، إذ انهمر الفسيفسائي بهذا الكائن الدخيل وأدرك حاجته إلى أن يكتشف معالمه ويستقي من ميزاته وخصائصه، فحاول في مرحلة أولى أن يحاكيه على مختلف الأصعدة علّه يبلغ ما ملعه من فدر على التجسيم والتعبير. هكذا تميزت فسيفساء القرن الثاني وتحديدًا تلك المتزامنة مع فترة "أنطونيو لوبيو" بنقلها للتقاليد الهلنستية وما تخفيه من مزيج بين استلهامات مصرية وإغريقية، فسمت فسيفساء "انتصار باخوس" مثلا المنتمية لتلك الفترة والتي عثر عليها بمنطقة سوسة مشهدا ميثولوجيا يمجّد قوة الإلهة وانتصارها، حيث يجسم الإله الشاب باخوس منتصرا في حلة فاخرة جاملا التاج المعطى بالعراش والأعناق وتهدوه كامل حاشيته. وهذا تأثير إغريقي بالأساس، فباخوس هو إله الخمر عند اليونان المقابل للإله دينسوس عند الإغريق. كما سجلت هذه الفسيفساء حضورا للمعصر النباتي بامتياز متمثلا في الكروم (و للكرم أهمية بالغة ورمزية كبرى في الحضارة الإغريقية عموما وفسيفسائتهم خصوصا). وكذلك أيضا للمعصر الحيواني المتمثل في الفهد والنمر (و هي من الحيوانات التي تجسّد باستمرار في عدد كبير من الفسيفسائيات الإغريقية كفسيفسائية "دينسوس

وفهدة بلا مثلا الراجعة إلى القرن الرابع قبل الميلاد)، هكذا اقتصرّت الفسيفساء في تونس مواضيعها من الفسيفساء القديمة من رومانيا ولم تعبر عن حضارتها وإنما عكست حضارة غير هلا غابت عنها خصوصية المنطقة وروحها.

وسم تقف المحاكاة عند مستوى المواضيع فحسب وإنما شملت التقنية والأسلوب أيضا، حيث اقتصرّت الفسيفساء بإفريقية في تلك المرحلة التقنيات المعتمدة في الفسيفساء الرومانية الأم والتي كانت تقوم أساسا على اعتماد قطع صغيرة من الحصى ذات تدرجات لونية وضوئية لا حدود لها، فأضحت هذه الأعمال بانورا من الألوان المتنوعة. وتساعدنا هذه التقنية تحديدا على الالتزام بروح الفسيفساء المقلدة، حيث توفر لها وفرة هذه القيم الضوئية قدرة على محاكاة فن الرسم وعلى خلق الحمجية وبالتالي على بلوغ قمة الواقعية التي كانت من أخص خصائص الفسيفساء الرومانية وتعكس فسيفسائية "انتصار باخوس" مرة أخرى هذه التأثيرات المختلفة على مستوى التقنية والأسلوب، حيث تنجح بفضل حجارتها الصغيرة الملونة في توزيع المناطق المضئية والمظلمة على جسم الإنسان فتجسد حمجية بامتياز بل وقد تعدد هذه التقنية أحيانا إلى إبراز دقة تفاصيله حتى وكأنها تستحيل إلى وثيقة علمية تشرّح تفاصيل الهيئة الإنسانية بدقة وعناية من تفصيلات وعضلات وغيرها.

كما تعكس هذه الفسيفسائية العنيزة بأفريقية خاصية

بينها، فبدأ العمل هنا مرة أخرى و كأنه يحاكي الفنيساء القادمة من روما في حقونها من الفراغ ورغبتها في اكتساحها.

أدى انهار الفنيساء الإفريقية الشديد في هذه المرحلة بالفنيساء الأم القادة من روماني سبعة شئة تامة بصمها الفني فوسى مواضعها وتقنياتها و حتى اساليبها ولم يختلف عيب في شيء وإنما كان تنمة لها ومرآة عاكسة خصائصها، فانتعت الذاتية و غاب التعبير واستحدثت الأعمال الفنيسائية إلى عملية محاكاة ساذجة تقوم على سبس التكرار الذي دور احساس بالحاجة لاختلاف والتعبر عن الآخر. و بالتالي ظلت هذه الممارسة هي إطار الحرفة باعتبارها تكرر في خضوع كل القوانين المتعارف عليها دون أن تضعها محل شك وتجربة ودون أن تعني معنى العناصر المضمنة فيها و مدى اختلافها عن حضارتها، بل اقتصرت الحاجة آنذاك على الاكتفاء بالسيطرة على التقنية وإجادتها هكذا انتنت الخصوصية عن هذه الممارسة مع فترة أنطونيو لوبيو ولم تكن أهلا لتشكيل أسلوب خاص وشخصي مميز وقد يدعم الوقوف عند هذا المستوى القول بنقص هذه العنصر في مسار الحرفة عن أن مستحدث عليها فتغير مسارها تماما.



سيفيسيف انتصر باخوس عشر غيبه بسوسه و توجد حاليًا بمتحف بارودو

الحركة التي طالما ميزت الفنيساء الرومانيّة، فعمدت إلى التأكيد على انسيابية الأقمشة، هكذا بدأ رداء الشخصية الهائلة لإحدى الآلات الموسيقية مزنا مطواعا يتطاير مع الهواء و ينساق مع نغمات فرحة الانتصار ليعكس للمشاهد جرأة في التجسيم لا نظير لها. و هنا تحديدا تكمن براعة الصانع الذي عبر عن الانسيابية و لحركة من خلال قسي العواد و أصلبها و أوجى بالشفايف من خلال كثرة انحناء و كثافة و قتامة. و قد تشمل هذه الحركة أيضا - باعتبارها عنصرا سبسي مساهم من الفنيساء الروماني (ولتي تعود إلى أصول إفريقية بالأساس) - هيئة الحيوانات الأنيقة و المعجمة بالحوية من ناحية و تلك التراكمات النباتية من ناحية أخرى حيث تتقاطع المداخل فم نبيذ في حركة توليه رائعة لتنتشط فضاء العمل و لتدعيم بشوة الانتصر و بصغر كل هذه العناصر في فيسيفسائية "انتصار باخوس" خصوصا لتصبح مفهوم الحركة بصفة أشمل وأعم على العمل ككل ولتكون هيكل البناء الداخلي القائم على خطوط قوى منحنية ولولبية بالأساس، و يساعد هذا البناء تحديدا على توفير الظروف الملائمة لتعقيد التركيب و ملء فضاء لما يساهم من وفرة العناصر و ما يقوم به من تلاعب لحلق العلاقات

II - المدرسة الإفريقية للفنيساء: خطوة أساسية في بناء الخصوصية و تجاوز الحرفة:

صحيح أن المرحلة الأولى للفنيساء الإفريقية كانت رهينة التقيد السلبي الذي لا يصل إلى حدود إبراز الخصوصية و التفرد بهوية فنية خاصة، و جدير بالذكر

أنها كانت مهوسة برغبة في تجميع أكبر قدر ممكن من المواضيع و الأساليب المطروحة في الفنيساء الأم دون رغبة في تغييرها أو التصرف فيها، لكن ذلك لا ينفي حتما اعتبارها حلقة أساسية في تطور الممارسة حيث كانت بمثابة الأرضية الملائمة التي ساعدت على التعرف على خصائصها و التمرن على ميزاتها التقنية. هكذا اتخذت



المقدسة وتسربها في الأماكن العمومية، شعر الفسيفسائي بضرورة تناول مواضيع اقرب لروح المكان، فتخلّى عن موضوعات كهذه وحسب، ولأصغر من موضوعات معشاهد محلية بسيطة مستمدة من الحياة اليومية و من هذه الناحية تحسب للموضوعات القديمة التي لم تصف كالتصدي البحري ونقل المياه والعناية بالزراعة والفلاحة كما جسد طرز منازلهم وبنوعيات زراعاتهم.

هكذا حافظت هذه الفسيفساء على العناصر المكونة للمواضيع الفسيفسائية القديمة القادمة من روما، لكنها أصبحت عليها روح المنطقة وخصوصيتها لم تتخلّ عن موضوع البحر لكنه لم يعد مرتبطا بتحسيم ضفاف النيل و فيضانه، حافظت على حضور العنصر النائي لكنه لم يعد يجسّد الكروم، بل النخيل وبعض النباتات المميزة لمناخ المنطقة، لم يعد للنمور والفهود حضور بقدر ما أصبحت تحسّم الحيوانات الأهلية المعتمدة في نقل البضائع وحركة الأرض.

و قد تكون الإصبات والتجديدات أيضا في هذه المرحلة

قدوة محاولة استيعاب أكبر قدر ممكن من المعارف من خلال تكرارها وتخزينها في الذاكرة ومن ثمة تحويلها إلى زاد معرفي يتسلّح به الفسيفسائي أثناء مواجهته لأي إشكال تقني إذن مع نهاية القرن الثاني وتحديدًا مع مرحلة "مارك أورال" تنطلق مرحلة جديدة في تاريخ الفسيفس، بأفريقية، حيث تتجاوز مرحلة التقليد والتخزين لتنتقل إلى هذه الممارسة بصفة أعمق، تحاول أن تفهم معانيها المضمنة في المواضيع وأساليبها المعتمدة و تبحث عن العلاقة بين ما ورد فيها و روح حضارتها و خلفياتها الدينية والسلوكية، وهكذا تحضّنها للملاحظة وتحافظ على ما يتماشى مع خصائصها المحلية و تحاول استثمار خبراتها لتحويل ما يتعارض مع طبيعتها

و قد تكون الفسيفسائية التي عثر عليها بالعالية والتي تتواجد حاليا بمتحف باردو نموذجا لهذه التحولات في هذه المرحلة و دليلا على المستجدات، فيخرج الفسيفسائي من الإصرار لصيقه من



فسيفساء عثر عليها بالعالية ويوجد حاليًا بمتحف باردو

المشهد المعجّم من البعد الثالث القائم على الإيهام البصري ليحوّله إلى فضاء ذي بعدين متكوّن من قمع صغيرة من المساحات المسطحة و ينعكس هذا التوجه التقني على الأسلوب مباشرة فتعرب الفسيفسائية المتواجدة بالعالية مثلا عن رغبة الفسيفسائي في التخلص من الإيهام البصري حيث الغى المنظور على مستوى رسم

مقبلة حيث يبدو أن الفسيفسائي قد ضاق نزعًا بمنعجه الفسيفسائي الروماني المسحرة خلال عترة ذوي سجنه فمن الرسم آنذاك، لذلك حاول أن يعيد لها خصوصيتها فابتعد عن اعتماد الحصى الصغيرة ذات التدرجات اللونية والضوئية المتعددة ليعوضها بقطع أكبر حجما معلنا بذلك خاصية تشكيلية هامة قوامها "التسطيح" هكذا يهجر

الفيسفساء الرومانية الأم و تفرّد بخطاب تشكيلي مميز يستلم توجهاته أساسا من العناصر المحلية للمنطقة، فكان مرآة عاكسة لخصائصهم لكن خاصة لروحهم وجوهرهم. وبالتالي نشأت المدرسة الإفريقية للفيسفساء لتعلن تفردها عن بقية المقاطعات الرومانية في مدرستها لهذا الطراز الفني

و يكون الوعي بالخوف من التبعية للنمط الفني الطاغى و الرغبة في الاختلاف و التفرّد حتما بداية معالم تكون الشخصية و تشكل الهوية، ذلك أن الرغبة في الابتعاد عن محايطة التشخيص و تبني التسليح كان اختيارا مبنيا على أسس منطقية و يهدف لبلوغ غايات محددة و هذا دليل قاطع على ما بلغه الوعي التشكيلي آنذاك من نضج و من قدرة على حل المشاكل و بالتالي تتجاوز هذه الممارسة خلال هذه الفترة الإطار الحرفي الضيق فالرغبة في الاختلاف و التفرّد تجعلها تتبكر أنماطا جديدة فتخرج بذلك عن إطار خصائص الممارسة الحرفية القائمة على التكرار الألي للأشكال المتعارف عليها. كما أن تحديدها لأهداف و غايات «تحرير» التقنية لبلوغها دليل على قدرة على إقرار المواقف و التحديد الرؤى و هو ما لا يندرج ضمن الطابع الحرفي الذي لا يتخذ انتاجاته وعاء للتعبير عن موقف إزاء قضية و إنما يكتبني ببعد الزلطني أو التزويقي. أما عن التحويل المعتمد من الفيسفساء بافريقية خلال فترة «مارك أورال» فيعكس حتما مستوى النضج الفني الذي لم يمارس التحويل ببداية كما هو الشأن في الممارسة الحرفية و إنما طبعه عن وعي بخصائص للعناصر التشكيلية و قدرتها التعبيرية

و يبدو أن فيسفساء المدرسة الإفريقية لم تخرج بفضل المستجدات الطراز عليها من الإطار الحرفي الذي حكمها في الفترة السابقة فحسب و إنما كانت سباقة و منتخزة لمرحلة متقدمة من مسيرة الفن عموما. ذلك أن التمكن في أعمال هذه المرحلة و تحديدا فيسفائية «جال السيد جليوس» قد يكتشف أن هذه الممارسة كانت سباقة في اكتشاف قواعد استثنائية شاع الاعتقاد طويلا بأن المنمنمات كانت قد ابتدعتها خلال القرن الثاني عشر ميلادي. فعالم هذه الفيسفساء وخصائصها التشكيلية شبيهة للغاية بما ورد في هذه الفيسفائية حيث جسّمت التسليح من خلال تبسيط الأشكال، نزع عنها قوانين المنظور و دقة التفاصيل و نفت عنها العمق فباتت الأجساد في مختلف المستويات (في الأمام و الخلف) متساوية المقاسات و بني

المنزّل، فبدا و كأنه يخضع للمنظور الذهني أو ما اصطلح عليه في مرحلة لاحقة بالمنظور الروحي ذلك الذي لا يقوم على مبادئ رياضية أو ضوئية و إنما يتبنى مبادئ روحية تصاعديّة - فيحدد مرتسم الأشياء على مسطح أو هو يؤوّل إلى رسم شريحة الأشياء و المواضيع - فالهدف من هذا التمثلي يكمن في " أن يجعل الأشياء مجابهة للناظر من خلال أجمل ما فيها دون أن تشوه قواعد المنظور حقيقتها أو جمالها لحساب الرؤية المنظورية العلمية" (1) يفقد المنزل إذن حجمته بل و يفقد الفضاء ككل عمقه ليتحوّل إلى رقعة مسطحة تتجاهل قواعد التركيب و ما تفرضه من علاقة بين مختلف العناصر.

و تدعم فكرة التسليح مرة أخرى على مستوى نمذجة الإشكال لتكشف عن مبدأ و عن اتجاه فكري واع يتبناه الفيسفستاني بافريقية قصد تبليغ رؤية معينة للعالم. هكذا تراه في إطار هذه الفيسفائية مثلا يعمد إلى نمذجة الموج فيحيله إلى زخارف هندسية متكونة من خطوط متوجة أو متكسرة و كأنه يسمو عن رسم الأشياء كما هي ليحاكي جوهرها فلم يرسم الموج و إنما رسم حركتها في لسانية تجدها. و تكون النمذجة المعتمدة سببا بالتالي في الابتعاد عن ذلك الميل الشديد لتسحب أدق التفاصيل كما كان الشأن في الفترة السابقة (فترة الفيسفساء الرومانية) فتفقد الملابس طياتها المعقدة لتستحيل إلى مجرد خطوط بسيطة على مساحة مسطحة، و تغيب عن الأجسام تقسيماتها العضوية حتى تكاد الملامح تختفي تماما. ويتحوّل الجسم عامة إلى هيئة إنسانية معبرة عن ممارسة ما تكن الغاية منها طبعيا في تجسيم روح الحياة اليومية وعاداتها. هكذا عمد الفيسفستاني في هذه المرحلة عامة إلى إلغاء البعد الواقعي و النزوع نحو التحويل بحيث يحاور جوهر الأشياء دون أن يحاكي بعدها التمثيلي. و يبدو أن هذا التمثلي كان اختيارا واعيا و مقصودا ذلك أن الفيسفساء الرومانية الممارسة بهذا البلد في فترة "انطونيو لوبيو" دليل قاطع على تمكن الفيسفستاني بافريقية من هذه التقنية و قدرته على التجسيم و التمثيل، و ما اعتماده على هذا الرسم المبسط مع نهاية القرن الثاني و انتهاجه سبيل التحويل و التسليح إلا لبلوغه درجة عالية من الوعي الذهني و النضج الفني بحيث اختار أن يخاطب ذوق أهل المنطقة بلغة مستساغة يفهمونها، تتماشى و الإطار الزماني و المكاني. هكذا حقق الاختلاف عن

العاصر المحسنة علاقتها مع التشخيص لتحول الرسوم إلى حياة بسيطة للغاية توحى بالشئ دون أن تتمثله في صورته الواقعية

و بالتالي تضع هذه الممارسة استمراريته في ظل صرامة هذه الأحكام الجديدة، بل وتطور من تقنياتها فتكتشف وسائل تشكيلية جديدة يكون لها الأثر الكبير على مفهوم الممارسة الفنية، إذ يتحرك الخط على فضاء الفسيفساء مشكلاً علامات ورموزاً لا تحاكي الواقع وإنما تلامس الجوهر وتعبر عن الأبعاد الماورائية التي تدعو لها الكتيبة. فتشكل هذه الخطوط رموزاً كالشمع والجمام والزهو في أشكال بسيطة للغاية تتكرر في العديد من الفسيفسائيات باستمرار لتتحول إلى لازمة تشكيلية شبيهة بتلك التي تتكرر في الأناشيد والابتهالات الدينية بالكتيبة

هذه الفترة تحديداً يبلغ التجويز قمته ليصل مع بداية القرن العشرين إلى حد يتجاوز أكنى حيث يعبر عن ثما عن الفسيفساء لتحل محلها الهندسة مكونة تركيبة بحريية تتجوز على سطحها على غير ذرابيسك بدعم هذه الرموز التي لها بعد التصاعدي خاصة وأنها تتخذ من الحروف و من لغة جولييت إلى عناصر خطية في علاقة فيما بينها. إذن هي تتجاوز بعدها التمثيلي لتحول وجهته وتحويله إلى عناصر تشكيلية بحثة تساهم في بناء الفضاء التشكيلي. فتلمح لما ذهب إليه فن الأرابيسك في مراحل لاحقة حول مسألة إضفاء البعد اللامادي على هذه العناصر حيث يتجاوز الخط مع نفسه نحو اللانهاية(?) مشكلاً امتدادات لانهاية على حد تعبير الفنان والمنظر الياباني تارو أوكيتاما. خاصة وأن هذه التركيبات الخطية تقوم على التقاطع والتقاطع دائماً مليء بالعلامات ومحاط بسحر خاص: هو عالم مجهري قادر على التعبير عن الكون بأكمله (4).

من هنا تؤدي محاولة المحافظة على استمرارية هذه التقنية في ظل الظروف الطارئة خلال القرن الخامس الميلادي إلى نشأة مفاهيم تشكيلية هامة تصل إلى حد التجويز الهندسي. فتعاقب الأبعاد الروحية والماورائية بفضل ما يوفره الخط من اختزال للمادة و من حركة وطواعية في التشكيل. فهو يتجاوز محاكاة الشكل المادي ليرتقى إلى جوهره ويلامس جوانبه اللامادية

كشفت هذا التصريح السريع لأهم المراحل التي مرت بها

من خلال دراسة الفسيفسائيات المعجزة انطلاقاً من نهاية القرن الرابع الميلادي وبداية القرن الخامس وصولاً إلى القرن السادس الميلادي قد يلاحظ الناظر اجتماعاً على دمج عنصر تشكيلي حديد متمثل في الخط أساساً تتحى مساحتها المربعة في جزء كبير منها عن مكانها لفائدة هذا العنصر الدخيل الذي يكتسح الفضاء ليصبح سيده والمتحكم في تشكيلته هذا ما يبرز تحديداً في فسيفسائية "صريح كريشنتيا" - التي عثر عليها بطريقة والتي تتواجد حالياً بمتحف باردو - حيث كان للخط النصيب الأوفر في الحضور، ضبط حدود الجسم ورسم بعض التفاصيل فيه (مكونات الوجه من عينين وأنف وفم كما عني بتعريف الشخصية فخط اسمها وافتك بذلك مقاليد التصوير في هذه المرحلة ليتفرّد بالوظيفة التعبيرية وقد لا يكون هذا التمشي اعتباطياً أو من باب الصدفة مرة أخرى بل من حساسية واعية ومقصودة

كمدى تشكيلي يشكل أكثر حدساً من التشكيل الخطي يكون الوسيلة المثلى لتصعيد ماديه العمل واختزاله بحيث يعبر الفسيفسائي عن عمق ما يفكره من خلال ما يمكن من لوسائيات الخط والخطوط وحكم الكتيبة في حد



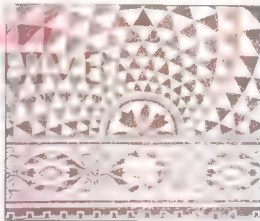
فسيفساء صريح كريشنتيا عثر عليها بطريقة وتواجد حالياً بمتحف باردو



مدرسة الفسيفساء باهريقية انطلاقاً من القرن الثاني وصولاً إلى القرن الخامس الميلادي عن الحس المزهف للفسفاي و ما تميز به من بضع فني جعله يرقى بهذه الممارسة من مجرد الإطار الحرفي البسيط إلى مصاف الابتكار والإبداع حيث تتشأ المواقف التشكيلية و تعكس

السياسة الخارجية، ويقتضي شخفاً سياسياً، فضلاً عن
السياسة الداخلية، يشعر في كل مرحلة بيلعبها تضيق وعجز
وسائله التعبيرية عن بلوغ هدفها، فيحاول تطويرها وخلق
الحلول المناسبة التي تلائمها، والطوفان المحيط به
يحلل لنفسه في كل مرة ظاهراً خاصاً وأساليباً فريدة
يميزه عن الأنماط الفنية السابقة، وحتى المعاصرة له

و للتمتع في مسيرة الفسيحساء باهريقية أن يدرك



توجه فیفسانده بقطعی صدر الکسید عر غمیب داجد و بوجد حاک
بصالح د ۲۰

الاحالات :

* تأسس التدريس بالمعهد العالي للعلوم والحرف بالقيروان

١. يونس (عقيد) القى الحديث بالبالا العرصة ص 24

2. بابونج (ألكسندر) جمالية الرسم الاسلامي توحمة و تقديم علمي للتراث - ١٤٧٥ هـ

³ See also Luciano Vaccaro, *ars est deus*, *Il Mulino*, 1997.

4 Idem, *Entrelacs*.

حوار مع أحد أكبر المفكرين في القرن العشرين اعترافات ميشيل فوكو**

حاوره : روجيه . بول دورا*
ترجمة : محمد ميلاد

يوم 25 حزيران ، جوان 1984، أي قبل عشرين عاما/تاريخ نشر هذا الحوار، توفي ميشيل فوكو في باريس في مستشفى صالتريرير، ضحية الاليد. ومنذ ذلك الوقت لم تغتأ شهرته وتأثيره في الاتساع رغم ديموع صيته أثناء حياته، ويواصل عدد كبير جدا من القراء من الولايات المتحدة وحتى الصين ومن روسيا إلى أمريكا اللاتينية وفي أوروبا كلها اكتشاف جرالة تحليلاته وحسبوتها. وسواء تعلق الأمر بمستشفيات الأمراض النفسية أو السجون أو بتاريخ الجنسانية، فإن فوكو ما انعك يسعى إلى فهم سرّ تشكّل المداهاات التي تحكم المشهد الراهن كي يتشوّش نظامه عبر إرشيفات القرون الأخيرة. يصوغ هذا «تفسيوف» الموجع من حديد ميلاد الاختصاصات المعرفية (الطبية والنفسية والقانونية) التي تولّد حجب الهاميس وبهذيب الاحساد في المجتمع التأديبي فقد صنع هذا المفكر العصي على التصنيف وحال المعاجد والانتقالي اسنوبا جديد في العمل تفكري لكه نادرا ما كان يتحدث عن نفسه وعن اهدافه وعن علاقته بنساقه. وعي مسريره وعن تكوينه تفكري. ومع ذلك فقد كنت لي معه محاورات حول هذه الصائل في شهر جوان 1975 بعد بضعة أسابيع من نشر كتابه «المراقبة والمعاقبة». وبمناسبة مرور عشرين عاما على وفاته فقد اردت احياء ذكراه من خلال هذه الشهادة

روجييه - بول دورا : غالبا ما كنت تصرّح بانك لا تريد أن يطلب منك التعريف بنفسك. لكنني لن أمتنع نفسي من المحاولة فهل تود أن نسميك مؤرخا
ميشيل فوكو : إنني مهتم جدا بالعمل الذي يقوم به المؤرخون لكنني أريد أن أقوم بعمل آخر.



هل ينبغي أن نسميك فيلسوفا؟

- كلا، لا أريد هذه التسمية كذلك. فليس ما أفعله فلسفة أبدا كما أنه ليس علما يمكن أن نطالبه بالمسؤوليات والبراهين التي يحق لنا أن نطالب بها كل علم



إذن كيف تقدم نفسك؟

- إنني صانع أسهم بارية اصنع شيئا صالحا في النهاية لأصرب حصارا، لشن حرب، للقيام بعمل تخريبي، لكنني أدافع عن إمكانية العبور، عن إمكانية التقدم، عن إمكانية إسقاط الجدران
إن صانع الأسهم البارية هو جيولوجي أو لا [أي عالم طبقات الأرض] يتأمل طبقات الأرض وثناياها وصدوعها، ما الذي يسهل حفرة؟ ما الذي سيسمده ينظر إلى القلاع كيف هي منفجرة في الأرض ويتفحص التضاريس التي يمكن استعمالها للتخفي أو لشن الهجوم.

** لأسباب فنية نشروا ما يتلّام مع المساحة المخصصة للحوارات في العملة (التحرير)

وبمجرد أن يحدد كل ذلك تحديدًا عيياً واصحاً، تبقى التجربة وتحسّس الطريق فنرسل المكلفين بالاستطلاع وننصب الجنود الرقباء وبعمل على إقامة العلاقات ثم حدد الخطة الحربية [التكتيك] التي سنستعملها هل سنحفر الخنادق؟ هل سنضرب حصاراً؟ هل سنضع لغماً، أم سنشن هجوماً مباشراً؟ ولا تعدو الطريقة في النهاية أن تكون هذه الاستراتيجية.

"ما معنى أن يكون المرء مجنوناً؟ من يقرّر الأمر؟ إلى أي عهد يعود ذلك؟ باسم ماذا؟"

إن أولى هجومائك إذا صح التعبير ترجع إلى فترة صدور كتابك سنة 1961 "تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي". كل شيء متقدّر في ذلك العمل : من حيث موضوعه ومنهجه وكتابته وأفأقه. فكيف أتت فكرة ذلك التحقيق؟

- قد نشرت في أواسط الخمسينيات بعض الأعمال حول علم النفس والعرض العقلي وعندما طلب مني أحد الناشرين كتابة تاريخ خاص بالطب النفسي، فكرتُ في كتابة تاريخ لم يسبق له أبداً أن ظهر، وهو تاريخ المجانين أنفسهم. ما معنى أن يكون المرء مجنوناً؟ من يقرّر الأمر؟ إلى أي عهد يعود ذلك؟ باسم ماذا؟ قدّمت إجابة أولى ممكنة.

وهل توجد أجوبة أخرى؟

- لقد قمت أيضاً بدراسات في علم النفس المرضي Psychopathologie ولم يكن هذا الاختصاص المزعوم يضيف شيئاً ذا بال، فبشا السؤال التالي: كيف لهذا البؤس القليل من المعرفة أن يؤدي إلى كل هذا القدر من السلطة؟ كان ثمة مبرر للاندھاش. وكنت مندهشاً لاسيما وأسي قد قمت بملاحظات في المنشورات لعدة عامين في سانت . آن Sainte-Anne، وبما أنني لست طبيباً، لم أكن أعتقد بأى حق يذكر، وبوصفي طالباً لامريضاً كنت أستطيع التجوال، ولذلك دون أن أكون مجبراً على ممارسة السلطة، أفرصة المعرفة الضئيلة، فقد كان بقدرتي مع ذلك مراقبتها في كل لحظة كنت على سطح العلاقة بين المرضى وكنت أحادثهم بحجة القيام بأختبرات نفسانية وبين هيئة الأطباء التي كانت تمرّ بانتظام وتأخذ القرارات. هذا الموقع الذي كان سيجبه الصدفة أتاح لي أن أعين سطح العلاقة بين المجنون والسلطة التي تُمارس عليه ثم حاولت فيما بعد أن أعيد صياغة تشكيلها التاريخي.

كان ثمة إذن من جانبك تجربة شخصية مع عالم الطب النفسي...

- إنْها لا تقتصر على سنوات الترنّص تلك ففي حياتي الشخصية صادف أنني أحسست - ما إن أدركت تيقظي الجنسي - بالإقصاء، لم أكن في الحقيقة مرفوضاً لكنني كنت في زاوية الطلّ في المجتمع وإنّه لأمر مدهش في النهاية عندما نكتشفه بصفة شخصية وسرعان ما تحوّل الأمر إلى نوع من التهديد الطبقي، فإذا لم تكن مثل الآخرين فذلك أنك غير عادي، وإذا كنت غير عادي فذلك أنك مريض. هذه الأصناف الثلاثة أي كون المرء لا يشبه الآخرين وكونه غير عادي ثم كونه مريضاً هي في النهاية مختلفة جداً وقد أصبح يماثل بعضها بعضاً. لكنني لا أرغب في كتابة سيرتي الذاتية فذلك أمر غير مهم.

لماذا؟

- لا أقبل بما قد يعطي انطباعاً بتجميع ما قمت به في نوع من الوحدة التي قد تميّزني وتمنحني المبررات تاركاً المكان لكل نص من النصوص بل لعلّجب إذا شئت لعبة الملفوظات: فهي تأتي هكذا، نستبعد بعضها ونقبل ببعضها الآخر. إنني

أؤمن بضرورة إلغاء السؤال متلماً لنقي كُربة فليور . فهي إمّا أن تقول تيلت [تيلت . حاكية صوتية لصوت الكُربة] أو أنّها لا تقول، ثم تلقّيهـا، وننظر من جديد...

“لايذ من أن نتناول علوماً متشكّلة بالكاد، أي علوماً معاصرة، [...] وأن نعاول أن نفهم تأثيراتها في السلطة”.



الكُربة تلقّض إذاً، فهل إنّ ما كان يشغل اهتمامك هو تلك العلاقات بين المعرفة والسلطة؟

– من الأمور التي وحدتها متناقضة بالخصوص هو طرح مسألة الأداء السياسي للمعرفة انطلاقاً من علوم متطوّرة جداً مثل الرياضيات والفيزياء والبيولوجيا . ولم تطرح مسألة الأداء التاريخي للمعرفة إلا انطلاقاً من هذه العلوم الكبرى النبيلة، لكنسي كنت أجد أمامي، بوجود طب الأمراض النفسية، قشوراً رقيقة للمعرفة متشكّلة بالكاد ومرتبطة ارتباطاً كاملاً بأشكال للسلطة من الممكن تحليلها

وفي الأصل، بدلاً من طرح مسألة تاريخ الرياضيات متلماً سبق وأن قادم بذلك تران دوك ثاو Tran Duc Thao أو متلماً كان يفعل جون- توسان ديرانتي Jean-Toussaint Desanti بدلاً من طرح مسألة تاريخ الفيزياء أو البيولوجيا، كنت أقول بضرورة تناول علوم متشكّلة بالكاد علوم معاصرة ذات مادة غنيّة، بما أنّها معاصرة على الأصح وضرورة محاولة فهم تأثيراتها في السلطة ذلك هو في النهاية ما أردت القيام به في “تاريخ الجنون”، أردت استعادة مسألة اختص بها الماركسيون وتعلّق بتشكّل علم معين داخل مجتمع ما.



مع أن الماركسيين لم يطرّحوا مطلقاً في تلك الفترة مسألة الجنون أو مسألة المؤسسة النفسية...

– بل إنني فهمت فيما بعد أن تلك المسائل كانت تعبر حلقة لأسباب عديدة من جانب الماركسيين، كان الأمر يتعلق أولاً بفقر قانون هام هو قانون شرف العلوم أي حرق تلك البرانيّة التي لا تزال وصيّة والموروثة من أوعيسيت كونت الذي يضع الرياضيات في المرتبة الأولى ثم علم الفلك، إلخ . ما لاهتمام بتلك العلوم الرديئة والمائعة [المرببة] تقريبا مثل الطب النفسي أو علم النفس لم يكن أمراً مستحسناً لاسيما وأنني عندما غنيت بتاريخ الطب النفسي محاولاً تحليل أدائه التاريخي داخل مجتمع ما، قد وضعت الأصبع دون أي علم مني، على أداء الطب النفسي في الاتحاد السوفييتي ولم تخطر ببالي صلة الأحزاب الشيوعية بكل تقنيات المرافقة والرقابة الإجتماعية وتمييز الأشياء الخارجة عن القياس

لذلك، لأنّ وُجد في الواقع أطباء نفسانيون ماركسيون كثر كان بعضهم يتميز بالافتتاح والذكاء، فإنهم لم يبتكروا الطب النفسي المضاد antipsychiatric فبعض العلماء الانحليز الروحانيون تقريباً هم الذين تكفلوا بهذه المهمة. أمّا الأطباء النفسانيون الماركسيون الفرنسيون فقد كانوا يؤمّنون السير العادي للجهّاز القائم وقد طرحوا بلارب للمساءلة عدداً معيناً من الأشياء لكن دورهم داخل تاريخ الحركة الطبفسية المضادة ظل مع ذلك محدوداً نسبياً.



تريد أن تقول إنّ السبب يكمن في صلتهم العميقة بنوع من المحافظة على النكّام القائم؟

– نعم، لم يكن في مقدور الشيوعي في سنة 1960 القول بأن المثليّ homosexual ليس مريضاً بل إنّهُ لا يستطيع القول بأن طب الأمراض النفسية مرتبط في كل الحالات وبصورة كلية بأليات السلطة التي يجب نقدها

"في سنوات 1965، 1968، [...] كان من الصعب ألا يكون المرء ماركسياً".



إذا، لم يخص الماركسيون هذا الكتاب بما يليق به من استقبال...

بالفعل، عقب الأمر صمت كامل لم يعبر ماركسي واحد عن أي رد فعل لتأييد الإيجاب أو السلب مع أن هذا الكتاب يتوجه أولاً إلى أولئك الذين يتساءلون عن مشكلة أداء العلم ويمكن التساؤل - إذا نظرنا إلى الوراء - عن احتمال وجود علاقة بين صمتهم وحقيقة أنني كنت بكل براءة، أي بكل بلاهة بالتالي أثير مسألة تحيرهم

وثمة أيضاً سبب أكثر وضوحاً وبساطة يفسر لامبالاة الماركسيين وهو أنني لم استخدم ماركس بصورة مباشرة ومكثفة في أثناء التحليل، مع أن كتاب "تاريخ الجنون" في تقديري ماركسي على الأقل بقدر ما هي عليه ماركسية الكثير من تواريخ العلوم التي كتبها ماركسيون.

ثم فيما بعد أي في سنوات 1965 - 1968، عندما كانت تحدث "العودة إلى ماركس" تأثيرات نظرية وتأثيرات عملية كذلك معروفة جيداً، كان من الصعب ألا يكون المرء ماركسياً، كما كان من الصعب أن يكون المرء قد كتب العديد من الصفحات دور أن يكتب في أحد المواقع الجملة المدحجة الصغيرة الخاصة بماركس والتي كان على المرء التمسك بها. ولكنني مع الأسف كتبت ثلاث جمل قصيرة حول ماركس وكان حملاً مكروهه فكانت نسخة ذلك العزلة وكذلك الشتائم.



لقد أحسست في ذلك الوقت بالوحدة؟

- أحسست بها قبل ذلك أيضاً وعلى وجه الخصوصي بعد نشر "تاريخ الجنون". لقد اقضت سنوات عديدة بين الفترة التي شرعت خلالها في طرح ذلك النوع من المسائل المتعلقة بالنفس والعكسائه على السلطة والفترة التي أصبحت فيها تلك المسائل تجد صدى ملموساً واقعياً داخل المجتمع. خيل لي أنني قد أشعلت الفتيل ثم أننا لم نسمع أي صوت ومثلما هو الأمر في الصور المنحركة كتب أطبيب بضائعي في استطراد الاعجاز لكن الانفجار لم يأت



كنت حقيقة ت تخيل كتابك بمثابة قبيلة؟

- بكل تأكيد 'كنت أتصور ذلك الكتاب بمثابة نوع من العصف Souffle المادي فعلاً وأنا أتخيله هكذا دائماً، أي نوعاً من العصف الذي يقصف الأبواب والنوافذ. وحلمي سيكون نوعاً فعالاً من المتفجرات مثل القبيلة وجميلاً مثل الأسهم النارية.



ولكن سرعان ما اعتُبر كتابك "تاريخ الجنون" بمثابة الأسهم النارية لكنها أسهم أدبية قبل كل شيء. هل حيرك هذا الأمر؟

- كان الأمر نوعاً من تبديل المواقع غير المجدي فقد توجحت على الأرجح إلى سياسيين ولم يسعني في البداية سوى أناس يعتبرون من المهتمين بالمجال الأدبي مثل بلانشو وبارط خاصة لكن من المحتمل أنهم كانوا يتمتعون، انطلاقاً من تجربتهما الأدبية نفسها بحساسية معينة لعدد من المسائل لم يكن يمتلكها السياسيون ويبدو لي في النهاية أن رد فعلهم كان دليلاً على أنهم - داخل نفس ممارستهم الأدبية بصورة جوهرية - متحدرون سياسياً أكثر من الذين يتبنون الخطاب الماركسي لترميز سياستهم.

أعود إلى قصص سير الكتاب' لحسن الحظ فهي مؤثرة تقريبا أكثر من سيرتي. وعندما رأيت أناسا كنت أعجب بهم كثيرا، مثل بلباشو وبارط يولون اهتماما لكتابي، فقد أصابني الابهاش وأحسست بشيء من الخجل. كما لو أسي - دون إرادة مني - قد حادتهم ذلك أن ما فقت به كان بالنسبة إلى غريبا كل الغرابية عن حقل الأدب. فعلمي كان مرتبطا مباشرة بشكل الأبواب في مستشفيات الأمراض النفسية ووجود الأقفال. إلخ كان خطابي مرتبطا بتلك الصفة المادية materialite وبتلك الفضاءات المغلقة وكنت أريد للكلمات التي كتبتها أن تخترق الجدران وأن تكسر الأقفال وتفتح النوازل

إنك تقول ذلك ضاحكا...



« لا بد من تضمين شيء من السخرية.. المضجر في الحوارات هو أن الضحك لا يجد له مكانا»

لا شيء يمنع الإشارة إليه!



« بطبيعة الحال لكنك تعلم.. عندما توضع كلمة ضحك بين قوسين.. الأمر لا يعكس ذلك الزنبراج لجملة تتلاشى في الضحك...»

"لا بد أن يوفر الكتاب المتعة للقراء الذين يطالعونه".

لنعد إلى مسألة الكتابة. تقول إن "تاريخ الجنون" ليس عملا أدبيا في نظرك. ومع ذلك فقد لغت كتابته وأسلوبه الأنظار على الفور. كما أن لكتبتك الأخرى نفس القيمة. ولا تقرأ كتبتك لجدة تحليلاتك ونفاذها فحسب، بل للمتعة أيضا. ثمة أسلوب خاص بميشيل فوكو وتأثيرات تعبيرية في كل صفحة تقريبا. وليس ذلك من قبيل الصدفة في النهاية. فلماذا تقول بأنك لست كاتباً؟



« الأمر بسيط. اعتقد بضرورة امتلاك وعي حرفي في هذا الميدان. ويقرر ما يجب صنع القيقاب يجب كذلك صنع الكتاب. ويطبق هذا الأمر كذلك على أي كتلة من الجمل المطبوعة سواء في جريدة أو مجلة ولا تعدو الكتابة أن تكون كذلك. يجب أن تصلح الكتابة للكتاب. وليس الكتاب هو الذي يكون في خدمة هذا الكيان المهم والمقدس جدا الآن والذي ستصنعه "الكتابة".

قلت لي إنني غالبا ما استعمل عددا من الالتواءات الأسلوبية التي يبدو أنها تبرهن على أنني أحيد الأسلوب الجميل ألا فقد صدقت. هناك دائما نوع من المتعة التي قد تكون شقية بشكل متدنٍ. في العثور على جملة جميلة، عندما يضجر المرء ذات صباح من كتابة أشياء عديدة ويتعجب المرء بعض الشيء، عندما يستغرق بالأحلام وفجأة يحد الجملة التي ينتظرها. فيحس بالسعادة ويعطي ذلك دفعا للذهاب إلى ما هو أبعد. يوجد شيء من هذا كله بطبيعة الحال.

لكن هناك أمر آخر.. إذا أردنا أن يصبح الكتاب أداة يمكن أن يفيد منها الآخرون - وهو ضرورة أن يوفر المتعة للقراء الذين يطالعونه يبدو لي أن هذا الأمر يمثل واجبا أوليا بالنسبة لمن يقدم هذه البضاعة أو هذا الشيء الحرفي. يجب أن يوفر هذا الشيء المتعة!

"اعتبر كتبي بمثابة ألغام وكتل من المتفجرات".

هناك متعتان إذا : متعة الكاتب ومتعة القارئ...



- بكل تأكيد، كم من اكتشافات ومهارات أسلوبية توفر المتعة لمن يكتب ولعن يقرأ. إنني أحبب جدا هذا الأمر. لا أجد أي مبرر لإقصاء هذه المتعة كما أنني لا أجد مبررا لعرض الضجر على إناس أتمنى أن يقدموا على قراءة كتابي يتعلق الأمر بالتوصل إلى شيء يكون في منتهى الشفافية على مستوى ما يقال مع وجود نوع من السطح البراق في الوقت نفسه، يجعلنا نجد متعة في مداعبة النص واستخدامه وتأمله وإعادة تناوله هذا هو معزى الكتاب بالنسبة لي

ولكن مرة أخرى- ليس ذلك "بالكتابة" أنا لا أحب الكتابة أن يكون المرء كاتبها أمر يثير السخرية حقا في نظري. لو كان لي أن أعرف نفسي وأن أقدمها بصورة مدعية، ولو كان لي أن أصف تلك الصورة التي تصاحب كل شخص منا والتي تضحك باستهزاء ثم تقودك في نفس الوقت، فإنني سأقول بأنني حرفي "وساكر للقول بأنني صانع أسهم نازية. واعتبر كتبي بمثابة ألغام وكتل من المتفجرات ذلك ما أتمنى لها أن تكون"

على هذه الكتب في اعتقادي أن تحلف أثرا ما ولذلك لابد من أن يبدل المرء ما هي وسعه *Il faut mettre le paquet* إذا استعملنا اللغة العامة. لكن عسى الكتاب أن يحفظني عن طريق تأثيره نفسه وداخل تأثيره لا تعدو "الكتابة" أن تكون وسيلة وليست الهدف كما أن "الأثر المكتوب" ليس الهدف في حد ذاته بحيث أن تعديل أي كتاب من كتبي قصد إدماجه في وحدة الأثر حتى يشبهني أو ينسبه الكتب التي ستأتي فيما بعد، لا يحمل أي دلالة بالنسبة لي.

ARCHIVE

هل ترفض أن تكون كاتبا؟



- بمجرد أن يكتب وإن وقعت باسمك حسب الحالة المدنية. فإنك تشرع في التحرك كشخص مغاير تقريبا أي كـ "كاتب". وتحقق في داخلك منك وإليك اتصالات ومستوى من الانساق لا تتطابق تماما مع ما هو موجود في حياتك الواقعية. فكتاب ما من نتاجك يحيلك إلى كتاب آخر وتصريح من تصريحاتك يحيل إلى سلوك معين من سلوكياتك في الحياة العامة. ويصل كل ذلك في النهاية إلى تشكيل نوع من الهوية. الجديدة التي لا تماثل هويتك حسب الحالة المدنية كما أنها لا تماثل هويتك الاجتماعية بل إنك تعلم ذلك جيدا بما أنك تريد أن تحمي حياتك الخاصة كما يقال

كما أنك لا تثقل بأن تتداخل حياتك ككاتب أو حياتك العامة مع حياتك الخاصة بصورة كلية وتقيم بينك ككاتب وبين الكتب الآخرين الذين سيقوك وبين الكتاب الموجودين حولك أو الذين سيتلونك، علاقات توافق وقراءة وقرب في الرحم وفي النسب بصفة السلف أو الخلف وهي علاقات لاتشبه العلاقات القائمة في عائلتك الحقيقية.

فأنا لا أرى عملي على هذا النحو. بل إنني أتصور كتبي بمثابة كريات لتدحرج لتلقطها وتتناولها وتقذف بها وإذا نجحت العملية فنعم الأمر لكن لا تطلب مني من أنا قبل استعمال كرياتك لتعرف هل أنها ستتضايق أو هل هي غير كروية الشكل، أو هل هي تسيير في الاتجاه الصحيح وعلى أية حال لا يكفي أن تكون قد طلبت مني هويتي حتى تعرف أن ما أقوم به صالح للاستعمال.

أليست الكتابة بالنسبة إليك ضرورة رغم كل شيء؟



- كلا، ليست ضرورة على الإطلاق ولم اعتبر أبدا أن الكتابة شرف أو امتياز أو عمل خارق. أقول عادة : ترى متى

سيأتي اليوم الذي أنقطع فيه عن الكتابة؛ لا لأنني أحلم بالذهاب إلى الصحراء أو إلى مجرد الشاطئ بل لأنني أحلم بالقيام بشيء آخر باستثناء الكتابة كما أنني أقول ذلك بمعنى أكثر دقة ألا وهو : متى أشرع في الكتابة دون أن يحيل فعل الكتابة إلى "الكتابة"؟ دون اللجوء إلى هذا النوع من الاحتفالية التي تتطلب جهدا كبيرا.

الأشياء التي أنشرها، هي أشياء مكتوبة، بالمعنى السلبي للكلمة : لها رائحة "الكتابة". وعندما أشرع في العمل، يكون الأمر متعلقا "بالكتابة" ليفرض ضميما طبقا كاملا وصعوبة معينة. أدخل في نفق، لا أريد رؤية أحد بينما أرغب على العكس في أن تكون كتابتي سهلة من أول مرة. ولكنني لا أصل أبدا إلى هذا البعق. ومن الضروري التصريح بالأمر، لأننا لا نحتاج إلى إقامة خطابات طويلة ضد "الكتابة" إذا لم تعرف أنني أواجه أشد العذاب بسبب عدم "الكتابة" عندما أشرع في الكتابة. أريد أن أتخلص من هذا النشاط المنقلب الاحتفالي، المنطوي على نفسه والمتمثل بالنسبة إلي في وضع كلمات على الورق.



لكنك تجد في هذا العمل، عمل الورق والحبر متعة حقيقية؟

- المتعة التي أجدها تعارض في الحقيقة المفهوم الذي أريده من الكتابة. فانا أريدها أمرا عابرا، يخرج هكذا تلقائيا، يكتب في رابوة طاوله، يقدم للأحريين يتداول قد يكون مشورا أو موصفا أو مفتعلا من فيلم أو خطابا عاما أو أي شيء آخر. وأقول مرة أخرى إنني لا أنوص إلى الكتابة على هذا النحو أحد في هذا الأمر بالطبع ما يوفر لي المتعة واكتشف بعض الأشياء الصغرى لكن هذه المتعة لا تسعيني.

إنني أحس إزاء الكتابة بحالة من القلق لأنني أعلم بنوع آخر من المتعة يختلف اختلافا كبيرا عن نوع المتعة المألوفة التي يحس بها كل الناس الذين يكتبون. سروري أمام ورق أبيض الدهن حال من الأفكار ثم تصبح جملة من الأشياء حاضرة شيئا فشيئا، بعد ساعتين أو يومين أو أسبوعين، داخل عملية الكتابة نفسها النص موجود ونعرف عنه أكثر بكثير من ذي قبل. كان الدهن حاله ثم أصبح ملأنا ذلك أن الكتابة ليست إمعانا بل هي ملء. وبفراغها الخاص نصنع الوفرة [الزخم]. الكل يعلم ذلك، هذا الأمر لا يسليني!

"أحلم دائما أن أكتب كتابا خاصا ببعث لا يكون لسؤال مثل : "من أين تنبع هذه الأشياء؟" من معنى."



فماذا تحلم إذن؟ بأي نوع من الكتابة؟

- بكتابة غير متصلة، لاتيين أنها كتابة، تستخدم الورق الأبيض أو الآلة أو مقبض القلم أو ملابس الآلة وهكذا وسط جملة من الأشياء الأخرى قد تكون الفرشاة أو الكاميرا، ويبعث كل ذلك - وهو ينتقل من هذا إلى ذاك - نوعا من العصبية والتشويش.



وهل لديك رغبة في التجريب؟

- نعم، لكن ينقصني ذلك النوع مما لا أعرف كيف أسميه من العصبية أو الموهبة، وينقصني الأمران بلا ريب. وفي النهاية أعود دائما إلى الكتابة. فأحلم بنصوص موجزة. لكن ذلك يعرضي دائما إلى كتب ضخمة، ورغم كل شيء فإنني أحلم دائما أن أكتب كتابا خاصا بحيث لا يكون لسؤال مثل : "من أين تنبع هذه الأشياء؟" من معنى. أحلم بفكر أداتي حقاً لا يهم أن تعرف منعه فهو يأتي هكذا. الأساس هو أن نجد بين أيدينا أداة سيتاح لنا بواسطتها تناول طب الأمراض النفسية أو مسألة السجون.



لماذا كلما تحب أن تُسأل عن ميراث مشروعيّك وأسبابها؟

- عندما عدتُ من تونس في شتاء 68، 69 إلى جامعة فانسين، كان من الصعب أن تقول أي شيء من الأشياء دون أن يطلب منك أحدهم: "من أي موقع تتحدث؟". هذا السؤال كان دائماً يُلحظُ همتي بشكل كبير وكان يبدولي سؤالاً بوليسيا في عمقه، السؤال الذي يبدو لي في الظاهر سؤالاً نظرياً وسياسياً (من أي موقع تتحدث؟) هو سؤال حول الهوية في الحقيقة ("في الأصل، من أنت؟"، "قل لنا إن كنت أستاذاً أو مناضلاً"، "استظهر بطاقة الهوية وقل باسم ماذا سيكون بإمكانك التنقل على نحو يجعلنا نعرف إلى المكان الذي تقف فيه")

تبدولي المسألة في النهاية مسألة اختصاص. ولا يمكنني أن أمتنع عن إرجاع هذه الأسئلة الخطرة حول تبرير ما هو أساسي إلى السؤال الصغير النافذ: "من أنت، أين وكنت؟ إلى أية أسرة تنتسب؟" أو: "ماهي وطيفتك؟ كيف يمكن تصنيفك؟ أين يجب أن تؤدي خدمتك العسكرية؟".

ذلك ما أفهمه كلما طلب مني "ماهي النظرية التي تستخدمها؟ ما هو ملجأك؟ ما الذي يبرزك؟" إنني أجد هذه الأسئلة سياسية ومنفردة. "في نظر أي طرف تكون بريئاً حتى وإن كان عليك أن تُدان؟" أو "لابد أن يكون ثمة مجموعة من الناس أو مجتمع أو شكل من أشكال الفكر يبرزك أو يمكنك من الحصول على الغفر عن طريقه وإذا رأتك هذه الأشياء فذلك يعني أن علينا إدانتك؟"

"الميزة الفردية والهوية الفردية نتاج السلطة".



ما الذي يبدو لك أن على المرء التهرب منه أكثر من غيود في أسئلة الهوية؟

- أعتقد أن الهوية نتاج من أول نتاجات السلطة. ذلك النوع من السلطة الذي نعره في مجتمعنا. وإنني أؤمن كثيراً بالفعل بالأهمية المكونة للأشكال القانونية، السياسية، البوليسية في مجتمعنا هل أن الذات المعاملة لنفسها، بتاريخها الخاص وتكوينها Genese واتصالياتها وتأثيرات طفولتها المتواصلة حتى آخر يوم في حياتها، إلخ... ليس نتاج نوع معين من السلطة التي تُمارس علينا في أشكالها القانونية القديمة وفي أشكالها البوليسية الحديثة العهد

يجب التذكير بأن السلطة ليست مجموع إوالات النفي والرفض والإقصاء، بل إنها المنتجة لذلك فعلياً فهي تصل إلى حد إنتاج الأفراد أنفسهم. الميزة الفردية individualite والهوية الفردية هما نتاج السلطة لذلك أما اتحرز وأسعى جاعداً إلى التخلص من تلك الفخاخ

الحقيقة الوحيدة في "تاريخ الجنون"، أو "المراقبة والمعاقبة" هي وجود أناس يستخدمون السلطة ويقاومون بواسطتها فهي الحقيقة الوحيدة التي أبحث عنها وفي النهاية يبدو لي السؤال التالي "من أين تنبع هذه الأشياء؟ وهل تنتسب إلى الماركسية؟" سؤالاً حول الهوية، أي سؤالاً بوليسياً.



سأكون إذن بوليسياً لأنني أريد مع ذلك العودة للحظة إلى الوراء لأفهم من أين نتج مسارك، أما كنت طفلة السنوات التي قضيتها في دار المعلمين العليا ماركسيا؟

- كنت مثل كل الشباب من جيلي تقريباً بين الماركسية والعينومينولوجيا ولا أقصد بالأساس الفينومينولوجيا التي استطاع أن يعرفها سارتر أو مزلو - موتني وأن يستخدمها، بل أقصد الفينومينولوجيا التي يستعرضها ذلك النص لهوسرل الذي يعود إلى 1935 - 1937 ويحمل هذا العنوان - "أزمة العلوم الأوروبية" أي "الكريزيس" Krisis مظهراً كنا نقول فما يطرحه للمساءلة كان يتعلق بنسق المعرفة كله الذي كانت أوروبا بؤرته ومبداه ومحركه وكانت محزنة عن طريقه ومسجونة في الوقت نفسه أما بالنسبة إلينا فبعد مرور بضعة أعوام على الحرب وكل ما قد حدث، انبثق هذا

التساؤل بكل حيويته كانت "الكريزيس" بالنسبة إلينا النص الذي أعلن - داخل فلسفة في غاية التكبر والأكاديمية والانغلاق حول نفسها رغم مشروعها الوصفي الكوني - عن افتتاح تاريخ معاصر التامام شيء ما، كان ينهار حول هوسرل وحول هذا الخطاب الذي كانت الجامعة الألمانية تحرض عليه عن قرب منذ عدة سنين. كنا نسمع فجأة صوت هذا الانهيار في خطاب الفيلسوف وكنا نتساءل في النهاية عن مكانة تلك المعرفة وتلك العقلانية المرتبطتين جذريا بمصيرنا ويعدد كبير من السلطات والعاجزين إلى حد كبير أمام التاريخ.

وكانت العلوم الإنسانية بطبيعة الحال موضوعات تخضع للمساءلة عن طريق هذا المسعى. لذلك كانت خطواتي الأولى تتمثل فيما يلي: ماهي العلوم الإنسانية؟ ماهي المعايير التي تجعلها ممكنة؟ كيف تم التوصل إلى بناء مثل تلك الخطابات وتحديد مثل تلك الموضوعات؟ كنت أستعيد هذه التساؤلات لكنني كنت أحاول التخلص أيضا من الإطار الفلسفي لهوسرل.

وكانت تلك الفترة تشهد في الوقت نفسه الصعود البطيء للماركسية داخل ممارسة للفلسفة يمكن أن نقول عنها إنها تقليدية وجامعية وبالنسبة لأجيال ما قبل الحرب، كانت الماركسية تمثل دائما خيارا داخل العمل الجامعي. كان لوسيان هير Lucien Herr، الشخصية التاريخية البارزة - أمين مكتبة جسورا في داو المعلمين العليا فعندما يأتي المساء وبعد أن يغلق المكتبة، ينزل لنشاط الاحتفالات حول الإشتراكية دور أن يعلم ذلك أحد مبدئي.

"أرسلني ألتوسير لتقديم دروس في الفلسفة لطلاب المدرسة القومية للإدارة التابعة للكونفدرالية العامة للعمال"

ICGT

هل كانت هذه الوضعية تختلف عما كانت عليه في أثناء دراستك؟



- نعم، فبعد الحرب، دخلت الماركسية الجامعة وهي لحظة معينة. أمكننا الاستشهاد بماركس في أوراق امتحان شهادة التبرير. وكان ذلك مطابقا لاستراتيجية الحرب إزاء أجهزة الدولة واندكر تماما أن التوسير قد أرسلني بكل لطف لتقديم دروس في الفلسفة وفي الفلسفة السياسية لطلاب المدرسة القومية للإدارة التابعة للكونفدرالية العامة للعمال ICGT وبالفعل، لم يحجج دخول الحزب الشيوعي في جهاز الدولة نجاحا كليا إلا في الجامعة.

وقد خلق هذا القبول بالماركسية في الجامعة وقبول الحزب الشيوعي بالممارسات الجامعية المعترف بها عادة، وضعية في غاية السهولة بالنسبة إلينا. كم كانت الأمور سهلة ليحصل المرء على شهادة التبرير في الفلسفة عندما يتعلق الأمر بماركس! لذلك كنا نقود صراعات - رائفة - من أجل الإقرار بذكر أنلنر مثل ماركس حتى يقبل رئيس لجنة شهادة التبرير بالحديث عن لينين. كانت تلك معاركنا الصغرى وكنا نتعتقد أنها ذات شأن كبير.

ولكن بمرور ما كنا نتوغل في هذا الامتزاج بين الجامعة والحزب الشيوعي، كنا نكتشف بكل فظاعة تماثلهما: فهما يختصان بنفس التراتبية ونفس الضغوط ونفس الأوثوزكسية. لم يكن من المتاح أن نقرب من الجامعة شيئا مثل بنية الحزب، وعلى الأقل في دوائره الدنيا التي تتعلق بالمتقنين. إن تحرير بحث موجه لرئيس لجنة شهادة التبرير أو تحرير مقالات يوقعها رئيس حزب - وقد حدث أن كتبت مثل هذه المقالات - هما التمرين نفسه تماما.

وهنا بدأت أحس بنوع من الاحتقان الناتج عن سهولة هذه العمليات بالذات ساد اعتقاد بأن الصراع سيبدأ وبأن الأمور كلها ستسير نيسر إن ما شد انتباهي وأثارني هو الوهم الخادع بالصراع الذي وعدنا به. كان علينا أن نكون الجنود المتقدمين لوضع الجامعة تحت تصرف الشعب أو طليعة الدويلتاريان، وكنا نلتقي فيما بيننا، نفس الأشخاص دائما، فمضات إلى السويد ثم إلى بولونيا.



وهل تخليت في بولونيا عن انتمائك للماركسية؟

- نعم، لأنني هناك شاهدت سير حزب شيوعي في السلطة وهو يراقب جهاز الدولة متماهيا معه ما قد أحسست به بغموض مدة السنوات 50-55. تكشف عن حقيقته القاسية والتاريخية والعميقة. ولم يكن ذلك تخيلات طالب أو أديب داخل الجامعة بل هو واقع جديّ ليك يستعبده حزب.

ويمكنني القول إنني منذ تلك الفترة لم أعد ماركسيا، بمعنى أنني لا أستطيع أن أقبل بسير الأحزاب الشيوعية مثلما تُطرح علينا في أوروبا الشرقية وفي أوروبا الغربية. إذا كان لدى ماركس أشياء صحيحة فيمكن لما استعملها بوصفها أدوات دون أن يفرض علينا ذكرها وسيتعرفها من شاء أو من هو قادر على ذلك.



ومع ذلك فقد شكك في 68 كذلك بالنسبة إلى معظم الناس تجربة للعنف الجسدي للسلطة وعلاقتها بالجسد، وإن كان مع شيء من التأخير، ألم تلاحظ ذلك؟

- عدت إلى فرنسا في نوفمبر 1968 وخيّل لي أن كل تلك التجربة قد بداها بعمق وحولها إلى رموز خطاب ماركسي لم يتخلص منه سوى القليل من الناس وعلى العكس ففي تونس كما في بولونيا بدت تلك التجربة في نظري مستقلة عن كل عملية ترميز عبر الخطاب الماركسي. وإذا كان ثمة خطاب ماركسي في بولونيا فهو موجود إلى جانب السلطة وإلى جانب العنف.

في السنوات التي عقيت حركة ماي، كان الأشخاص الذين يدعون أنهم ثوريون دون الرجوع مباشرة إلى الماركسية يحافظون مع ذلك على تمسكهم أشد ما يكون بالتمسك بأغلب انتحيلات الماركسية وعندما يتدخلون في الجدل وعندما يطرحون الأسئلة وعندما يناقشون، كانت التأثيرات السلطة مرتبطة دائما بالماركسية في هاسين وطول شتاء 1968. 1969 كان التصريح التالي - بصوت عالٍ وجرأ - "لست ماركسياً أمراً صعباً على المستوى الجسدي" ما أذهلني في هانسين، خلال "الاجتماعات العامة" (١٨) والأشياء المشابهة ذلك التي شهدتها هو التجاور الغريب بين ما حدث وما سمعته وشاهدته في الحزب الشيوعي في أشفتراته ستالينية وبطبيعة الحال تغيرت كل الأشكال وأصبحت الطقوس مختلفة. لكن تأثيرات السلطة والفظائع والخطوات والتراثيب والاستجابات والتخاللات والقصاص الصغيرة، إلخ، ظلت الشيء نفسه بلا تغير فقد سادت ستالينية متفجرة، في حالة غليان، لكن الأمر ظل يتعلق بها هي بالذات... وكنت أقول في نفسي: ما أقل ما تغيروا!



لنعد إلى مسيرتك...

- لنعلم أن مسيرتي كانت ذات تعرجات، فكتاب "الكلمات والأشياء" كتاب هامشي تقريبا ومتعوق بتجاوزه الآخرين هو هامشي لأنه لم يكن أبداً في نفس الخط مع مشكلتي وعن طريق دراسة تاريخ الجنون، ارتأيت بالطبع طرح مسألة سير المعرفة الطبية التي وجدت علاقات المجنون وغير المجنون نفسها محدّدة داخلها انطلاقاً من القرن التاسع عشر.

ثم إن المعرفة الطبية أدت إلى مشكلة هذا التطور السريع جداً الذي حصل في نهاية القرن الثامن عشر ولم يفض إلى ظهور طب الأمراض النفسية وعلم النفس المرضي فحسب بل البيولوجيا كذلك والعلوم الإنسانية. قد تم الانتقال من نوع معين من التجريبي إلى نوع آخر لتأخذ أي كتاب في الطب من العام 1780 وأي كتاب من العام 1820 فقد تم الانتقال من عالم إلى عالم آخر. على المرء حقاً ألا يكون قد أطلع كثيراً على هذا النوع من الأعمال سواءً تعلق بالنحو أو الطب أو الاقتصاد السياسي ليتخيّل أنني أهذي عندما أتحدث عن انقطاع Coupure في نهاية القرن الثامن عشر!

في الحقيقة، كل ما يفعله كتاب "الكلمات والأشياء" هو ملاحظة هذا الانقطاع ومحاولة وضع حصيلته داخل عدد معين من الخطابات وخصوصاً تلك الخطابات التي تدور حول الإنسان والعمل والمدينة واللغة. هذا الانقطاع هو مشكلتي وليس الحل بالنسبة لي وإذا أكدت كل هذا التأكيد على هذا الانقطاع فذلك أنه مشكل عجيب يربك ذهن [عويص] casse-tête وليس طريقة لحل المسائل على الإطلاق.



كيف يمكن تفسير هذا الانقطاع؟ وما الذي يناسبه في الواقع؟

— قد قضيت في الواقع سبع سنين حتى اكتشفت أن الحل لم يكن يجب البحث عنه حيث بحثت عنه أي ضمن شيء من قبيل الإيديولوجيا وتطور العقلانية أو نمط الإنتاج. كان يجب البحث في النهاية - في تكنولوجيات السلطة وفي تحولاتها بداية من القرن السابع عشر حتى الآن - عن الركيزة التي كان التعبير ممكناً انطلاقاً منها. وكان كتاب "الكلمات والأشياء" يقع في مستوى معاينة الانقطاع وضرورة السعي إلى البحث عن تفسير. أما "المراقبة والمعاقبة" فهو كتاب الجينياالوجيا - إذا شئت - أي تحليل الشروط التاريخية التي أتاحت ذلك الانقطاع.

ولم أبدأ في فهم الأسلوب الذي بنيت به شخصيه المخنوع فحسب بل شخصية الإنسان كذلك، عبر نوع من الانثروبولوجيا الخاصة بالعقل واللاعقل. وقد بدا لي من خلال تلك التحقيقات أن الموقع المركزي للإنسان كان في النهاية صورة خاصة بالخطاب العلمي أو حصص العلوم الإنسانية أو بالخطب الفلسفي في القرن التاسع عشر. إن تركيز كل شيء على صورة الإنسان ليس خطأ إحداء للخطاب الفلسفي منذ بدايته بل إنه انعطافة جديدة يمكن أن نكتشف عن أصلها تماماً وأن نرى كذلك كيف أنها هي طرفها للرواين منذ نهاية القرن التاسع عشر بوجه الاحتمال.

"في حقيقة الأمر ليس لي سوى موضوع واحد للدراسة التاريخية وهو عتبة الدخول إلى الحداثة".



هل تقبل القول بأن اكتشاف هذا الانقطاع والتركيز على تأثيرات السلطة المتعلقة بمختلف الاختصاصات المعرفية هو اكتشافك الخاص وإضافتك الشخصية؟

— قطعاً لا، فالمسألة تدخل في خط مستقيم لمجموع كامل من الأشياء، سواء تعلق الأمر بـ"جينياالوجيا الأخلاق" لبيتشه أو "الكريزيس" لهوسرل إن تاربح سلطة الحقيقة في مجتمع مثل مجتمعنا، مسألة تشغل الأذهان باستمرار منذ مائة عام. وكل ما قمنا به هو تناولها على طريقي، وقد ذكرت في كتاب "أركيولوجيا المعرفة" بعض القواعد التي التزمت بها. وليس في تلك القواعد ما يثير الاضطراب أو يدل على الثورية لكن بما أن الناس لم يفهموا حسب الظاهر ما كنت أقوم به فقد قدمت قواعدتي.

لست من أولئك الساهرين الذين يقولون دائماً إنهم أول من رأى التهار يستيقظ. ما يهمني هو أن أفهم فهم يتمثل المدخل للحداثة الذي من الممكن معاينته بين القرون السابع عشر والقرن التاسع عشر انطلاقاً من هذا المدخل، أنشأ الخطاب الأوروبي سلطات ضخمة للتعميم universalisation ويمكنه اليوم عن طريق مفاهيمه الأساسية وقواعده الجمهورية أن يكون حاملاً لأي نوع من الحقيقة ولو كان على هذه الحقيقة أن توحى ضد أوروبا وضد الغرب.

في حقيقة الأمر، ليس لي سوى موضوع واحد للدراسة التاريخية، وهو عتبة الدخول إلى الحداثة. من نحن، نحن الذين نتحدث هذه اللغة حتى تصبح لها إمكانيات تفرض نفسها علينا نحن بالذات في مجتمعنا وعلى مجتمعات أخرى؟ ما هي هذه اللغة التي يمكن أن نوجهها ضدتا والتي يمكن أن نوجهها ضدتا نحن أنفسنا؟ ما هذه السرعة المدهشة لانتقال الخطاب الغربي إلى العالمية؟ تلك هي مشكلتي التأريخية.

"للحقيقة سلطتها. ولديها تأثيرات عملية وتأثيرات سياسية".



أليست هذه طريقة أخرى لتصوير العلاقة بين المعرفة والسلطة؟

- إن المكانة التي وضعتها المعرفة لنفسها - لمدة قرون ولتقل منذ أعلاطون - تتمثل في كونها مختلفة عن السلطة اختلافاً كلياً. إذا أصبحت ملكاً، ستكون مجنونا ومشوب عاطفة وأعمى. تخلّ عن السلطة، تخلّ عن الطموح، تخلّ عن الانتصار، ليكون بإمكانك أن تتأمل الحقيقة. كان ثمة أداء قديم جداً لنسق المعرفة كلّ في تقابله مع السلطة أو استقلاله عنها، واليوم، على العكس، ما نسائله هو موقف المنقذين والعلماء في المجتمع داخل انساق الإنتاج والانساق السياسية وتبدو المعرفة مرتبطة في العمق بسلسلة كاملة من تأثيرات السلطة. وليست الأركيولوجيا في جوهرها سوى هذا الكشف.

إن نوع الخطاب الذي يشتغل في الغرب منذ عدة قرون، يوصفه خطاب حقيقة وهو الخطاب الذي ارتقى الآن إلى صعيد العالمية، هذا النوع من الخطاب مرتبط بسلسلة كاملة من طواهر السلطة وعلاقات السلطة. إن للحقيقة سلطتها ولديها تأثيرات عملية وتأثيرات سياسية. إقصاء المحسوس على سبيل المثال هو أحد التأثيرات التي لا تخصّس لسلطة الخطاب العقلاني كيف تشغل هذه التأثيرات الخاصة بالسلطة وكيف يصحح ممكنة ذلك ما أسمعني إلى فهمه.



هل من الممكن وجود مجتمع بلا سلطة؟ وهل لهذا المسألة من معنى أم أنها خالية من أي معنى؟

- أعتقد أن من غير الممكن طرح المسألة بهذه الصيغة. هل أن السلطة واجبة أم أنها غير واجبة؟ فالسلطة تذهب أبعد بكثير وهي تتوغل إلى أبعد حدّ وتغلّط شبكة دقيقة جداً هي من الصيق بحيث تتساءل عن المكان الذي لا يمكن أن توجد فيه. ومع ذلك فقد أعملت الدراسات التاريخية تحليلها. إن النصف الثاني من القرن التاسع عشر قد اكتشف إواليات الاستقلال، وربما ستكون مهمة النصف الثاني من القرن العشرين اكتشاف إواليات السلطة. إدّ نسنا جميعا الهدف لسلطة ما فحسب بل إننا محطة تناوب relais كذلك أو النقطة التي تصدر عنها سلطة معينة.

ما يجب اكتشافه في أعماقنا ليس ما هو مستلب أو لاشعوري، بل تلك الصمامات valves الضئيلة وتلك المحطات الصغرى للتناوب وتلك الدوامات المسنّنة engrenages الدقيقة وتلك النقاط المجهرية للاشتباك العصبي التي تمر السلطة عبرها وتضمن استمرارها بنفسها.



انطلاقاً من هذا التصور، هل يبقى شيء بإمكانه التخلص من السلطة؟

- إن ما يتخلص من السلطة هو السلطة - المصادرة الخاضعة هي أيضاً لنفس اللعبة لذلك لابد من استعادة مسألة الحرب والمواجهة لابد من استعادة التحليلات التكتيكية والاستراتيجية على مستوى في غاية التدني وبلا شأن ويومي بصورة خارقة. لابد من التأمل في جديد في المعركة الكونية مبتعدين عن تصورات قديمة. أما هيجل وماركس أو نيتشه أو هيدغر بمعنى آخر فقد وعدونا بالمستقبل، والسحر والفجر والنهار الذي يعلن قدومه والمساء والليل، إلخ تلك الزمنية الدورية والثابتة في أن واحد حكمت فكرنا السياسي وهي تتركنا مجرّدين من السلاح عندما يتعلق الأمر بالتفكير بطريقة مغايرة.

هل من الممكن وجود فكر سياسي يخرج عن التوصيف الباش . ولتأمل الأمر . وسترى أنه غير مُسلٍّ يتمثل تشاؤم اليمين في القول التالي . انظروا كم أن الناس أدنياه . بينما يرد تشاؤم اليسار . انظروا كم أن السلسلة مفرّزة! هل بمقدورنا التخلص من هذين النوعين من التشاؤم دون السقوط في الوعود الثورية وبشارة المساء أو الصباح؟ اعتقد بأن ذلك هو الرهان حاليا.



وهذا ما يجرّنا إلى تصورك للتاريخ . قال سارتر : "يفتقد فوكو للحس التاريخي..."

« أما مفتون بهذه الجملة ، وأريد أن توضّح من خلال كل ما أقوم به ، لأنني اعتقد أنها صحيحة تماما . إذا كان اكتساب الحس التاريخي يعني قراءة أعمال المؤرخين الكبار باهتمام موفّر وزيادة تفاهة من الفينومينولوجيا الوجودية على الجانب الأيمن من هذه الأعمال وعلى الجانب الأيسر غشاء وأهيا من العادية التآريحية . وإذا كان اكتساب الحس التاريخي يعني تبني التاريخ الجاهز سلفا ، المقبول في الجامعة ومجرد إضافة القول بأنه تاريخ برجوازي لا يقيم وونا للإضاعة الماركسية ، ألا في هذه الحالة فإن من الصحيح أنني لا أملك الحس التاريخي مطلقا ، ربما يملك سارتر الحس التاريخي لكنه لا يصنعه . ما الذي أضافه للتاريخ؟ لا شيء »

أعتقد أنه يريد قول شيء آخر عن كل شيء . إنه يريد أن يقول إنني لا أحترم ذلك الفهم للتاريخ المقبول داخل الفلسفة الهيغلية البعيدة كلها التي تتصغر سيرووات عليها أن تكون دائما هي نفسها ومنها مثلا صراع الطبقات... واكتساب الحس التاريخي ضمن ذلك الشكل للتاريخ ، يعني من جهة ثانية «معدّرة الدائمة على إجراء عملية التجميع totalisation على مستوى مجتمع ما أو ثقافة ما أو وعي ما ، أو أي أمر آخر بهذا المفهوم . يكون دراسة تاريخية مكمّلة عندما يكون على تلك السيرووة أن تندرج في وعي يبرز دلالتها داخل نفس الحركية ويتم تحديده عن طريق هذه الدلالة .. من الصحيح إنني أفتقد كليا للحس تجاه هذا التاريخ »



كيف يمكنك أنت تحديد التاريخ؟

« إنني أستخدمه استخداما أداتيا دقيقا . وبصافتي داخل راهنية الأحداث . انطلاقا من مسألة معينة . أن ترتسم بالنسبة لي إمكانية تاريخية لكن الاستعمال الأكاديمي للتاريخ هو استعمال محافظ بالأساس : فالوظيفة الأساسية لاستعادة ماضي شيء معين هي ضمان بقاءه بل إن تاريخ مستشفى الأمراض النفسية على سبيل المثال مثملا قدّم في الغالب . ولست الأول في هذا المجال . كان يستهدف بالأساس توضيح نوع الضرورة أو القدرة التاريخية

ما أحاول القيام به هو على العكس من ذلك توضيح استحالة الأمر أي الاستحالة المدهشة التي يقوم عليها أداء مستشفى الأمراض النفسية مثلا

الحكايات التي أقدمها ليست تفسيرية فهي لا تبين مطلقا ضرورة أي شيء من الأشياء بل سلسلة من التشابكات التي نتج عنها المستحيل ليوصل هذا الأخير فضيخته ومفارقة إلى الآن كل ما يمكن أن يحصل من أشياء غير منتظمة واعتباطية وغير متوقعة داخل سيرووة تاريخية يهمني للغاية.

"يمكن أن نعتقد ، في أقصى الحالات ، أن أكثر الأشياء استحالة هو الذي أصبح ضرورة في النهاية."



يُقصي المؤرخون عادة ما يتعلق بالاستثناء...

« لأن من إحدى المهام التاريخية التي تقوم بوظيفة الحفاظ على الأشياء تتمثل على وجه الدقة في محور تلك الأنواع من اللاتنظام أو أنواع المصادفات وتلك الأحداث المتفاوتة [كأسنان المنشار] يُعطي كل ذلك للبقاء ضمن شكل

للضرورة سيُعرف - إذا اندرج في مفردات الماركسية - بأنه ثوري على الصعيد السياسي لكنه يبدو لي في النهاية ذا تأثيرات مختلفة كلياً.

أعتقد أن مهمتي هي إعطاء أكثر ما يمكن من الفرص للتعددية وللالتقاء وللمستحيل وللامتوقع هذا الأسلوب في مسألة التاريخ انطلاقاً من هذه الفرص للإمكان والاستحالة هو أخصب أسلوب في نظري عندما نريد القيام بتاريخ سياسي وسياسة تاريخية يمكن أن نعتقد - في أقصى الحالات - أن أكثر الأشياء استحالة هو الذي أصبح ضرورياً في النهاية. لابد من إتاحة أقصى ما يمكن من الفرص للمستحيل ثم التساؤل كيف تحقق بالفعل هذا الأمر المستحيل؟



عندما تبين أن مستشفى الأمراض النفسية أو السجن لا يحتملها أي شيء، فأنت تقاومها أيضاً...

- أعتقد أن الحقيقة يجب أن تُفهم على أثر نيتشه، من حيث هي حرب.

حقيقة الحقيقة هي الحرب، مجموع السيروورات التي تنتصر الحقيقة عن طريقها هي إوليات للسلطة وهي التي تضمن لها السلطة.



هل هي حرب دائمة؟

- نعم، أعتقد ذلك



في هذه الحرب، من هم أعداؤك؟

- إنهم ليسوا أشخاصاً بل أنواعاً من السطوح التي يمكن أن نعتز عليها في الخطابات بل ربما في سطوري أنا وهي سطور أريد الانفصال والتميز عنها. ومع ذلك فالأمر يتعلق بالحرب بالذات بما أن خطابي أداتي مثلما هي القوة العسكرية أدواته أو مجرد السلاح أو كذلك حقيقة متفجرات أو كوكيتيل مولوتوف. وها نحن نعود كما ترى إلى قصة صانع الأسهم النارية.

* **روحية، بول فوكو:** ألف هذا المتحرج من دار المعلمين العليا المبرّز ذو الخمسة وحسين عاماً اثني عشر كتاباً وهو يواصل بأساليب ونبرات مختلفة عمله الافتتاحي في الفلسفة بوجه هذا الباحث في المركز الوطني للبحوث الاجتماعية اهتمامه سمو أنماط تفكير "البرابرة" والهدد البودية ("عبادة العدم"، منشورات بول - سوي) ومن موقعه ككاتب مقالات في صحيفة لوموند، يجعل الآخرين يشاركونه "صحة" الفلسفة. وقد تُرجمت أعماله التي تعلق عليها الصلة الشخصية مثل "مائه تحريرة وتجربة في الفلسفة اليومية" وآخر أخبار الأشياء في العالم بأسره. وسيمسح في بداية الموسم القادم كتاباً صغيراً حول ميشيل فوكو في منشورات أوديل جاكوب.

* نُشر نص المقابلة في الأسبوعية الفرنسية Le Point العدد 7، 2004

* **مسيرة ميشيل فوكو:**

1926 - 15 أكتوبر، ولادة بول - ميشيل فوكو في بواتييه حيث سيز أول تعليمه الثانوي.

1945، يدرس في كانيه Khagne في باريس، معهد هنري الرابع

1946 - 1951، دار المعلمين العليا، شارع أولم Ulm ثم يدرس في أولم وليل حتى سنة 1955

1955 - 1960، السفر إلى السويد ثم إلى بولونيا وألمانيا حيث يدير المعاهد الثقافية الفرنسية وبعد أطروحة حول تاريخ الجنون

1961 يقدم أطروحة "الجنون والأحرف عن الصواب" Folie et déraison التي سُمّشت تحت عنوان "تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي"

1960 - 1966 أستاذ محاضر في جامعة كليرمون - فيركي Clermont Ferrand

1966 ينشر "الكلمات والأشياء"

1966-1968 يدرّس في جامعة تونس.

1968-1970 يدرّس في جامعة فانسين.

1970 يعيّن أستاذاً، في الكوليج دي فرائس وتتعدد التزاماته المضالية وأسفاره (اليابان والولايات المتحدة)

1975، ينشر كتابه "المراقبة والمعاقبة"

1976 ينشر كتابه "إرادة المعرفة" وهو أول جزء من مؤلفه "تاريخ الجسدية"

1984 ينشر الجزء الثاني والجزء الثالث من "تاريخ الجسدية" وهما "استعمال اللغات" و"الانهمام بالذات" ويتوفى في باريس بسبب مرض السيدايوم

25 جوان

* أبرز المؤلفين :

"الجنون والاضطراب عن الصواب تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي" بلون، 1961. أعيد طبعه في دار غاليمار سنة 1972 طبعة موحدة في سلسلة كتاب الجيب سنة 1964.

"مولد العيادة أركيولوجيا النظرة الطبية" المنشورات الجامعية الفرنسية، 1963

"الكلمات والأشياء، أركيولوجيا العلوم الإنسانية"، غاليمار، 1966.

"أركيولوجيا المعرفة"، غاليمار، 1969.

"المراقبة والمعاقبة، ولادة السجن" غاليمار، 1975

"إرادة المعرفة" و"تاريخ الجسدية" الجزء الأول غاليمار، 1976

"استعمال اللغات" و"تاريخ الجسدية" الجزء الثاني غاليمار، 1984

"الانهمام بالذات" و"تاريخ الجسدية" الجزء الثالث غاليمار، 1984

* أعمال صدرت بعد وفاته :

"أحدث وكتابات" (مجموعة من النصوص التي نشرها ميشيل فوكو في أثناء حياته) تحت إشراف دانييل ديمير وفريسا إوالد، أربعة أجزاء غاليمار، 1994

عدة كتب تحوي دروس ميشيل فوكو التي ألقاها في الكوليج دي فرائس قد صدرت أو هي قيد الصدور في منشورات لوسوي

* دراسات وترجمات لميشال فوكو:

"فوكو"، جيل دولوز، منشورات ميثوي، سلسلة "نقد"، 1986

"ميشيل فوكو (1926 - 1984)، ديديه إريبون، فلاميون، 1989.

"ميشيل فوكو ومعاصروه"، ديديه إريبون، عايار، 1994

"ميشيل فوكو"، دافيد ماسي (قام بترجمة هذا الكتاب عن الأساطيريه بيير-إيماناويل دوزات) غاليمار، 1994

"فتنة فوكو" La passion Foucault، جامس ميلار (ترجمة هوغس لوروا) بلون، 1995

* تلميذون :

"فوكو يقنع نفسه" فيلم من إخراج فيليب كالديرون، كتبه فرنسوا إوالد (Arte، 2003، 63 دقيقة)

* أعمال أقل شهرة

"المرض العقلي وعلم النفس" المنشورات الجامعية الفرنسية، 1954. أعيد نشره سنة 1966

"زيمون روسيل"، غاليمار، 1963.

"هذا ليس غلبوتاً" حول الرسام ماغريت نشر فاطما مورغانا، 1973

"نظام الخطاب"، ليرس الافتتاحي في الكوليج دي فرائس غاليمار، 1971.

"أنا بيبير ريبير، بيت أمي وأختي وأخي" نشر غاليمار - حوليار، 1977 (شكل هذا النص موضوع فيلم أخرجته ريبية ألبو)

"ميكروفيزياء السلطة" نشر إينودي Einaudi، 1977.

"فركولين باربون، المسماة بالكسدينا"، نشر غاليمار، 1978

"فوضى الأسر"، أرام بالعقاب Lettres de cachet من لوشيفات الباستيل، تقديم أولات فارغ وميشيل فوكو نشر غاليمار 1982

* فوكو، مؤلف وترجمات

"الحلم والوجود"، لودفيغ فيتسفاجر - بيليه دي يوفيو، 1954

"أنثروبولوجيا وجهة النظر البراغمتية"، إيمانويل كانت - نشر فران، 1964

"كواسات في الأسلوب"، ليو سبيتزور، غاليمار، 1962.

خطوة للحياة.. خطواتاً للموت

ناصر الظاهري

الرجل الجثة أكثر الحضور فرحاً واندھاشاً وتصفيقاً، كان لقيامه خفيف ولعوده فحيح، كان طلقاً والعفوية تطبع ملامحه وتصرفاته، يجتهد بتصفيقه أن يعبر عن كلمات كبرت في جوفه، يتفعل ويكون لصوت كفيه التقاء توسين، يضحك بفعل طفولي ويجلس.

قام العارف ثانية وأنحنى.. تقدم خطوات وأنحنى، أغلقت القاعة، وعم الهدوء، تلاعب عامل الإضاءة بالنور.. رسم أشكالا بورتائية، سلط ضوءاً كاشفاً على العازف، بدأ كصورة متحركة على وجه الماء والدخان الأبيض بدأ يسعى من أرجاء المسرح.. حائلاً للمكان غيباً حالماً، فيخال العازف وكأنه محارب قديم خرج لنوره من أنقاض يونانية، أو فارس شق فجراً بغدادياً، وخرج معزفاً بروائع الثرى والياسمين.

رَنَ وترٌ منسي، وأوح عليه بين ريشته وأصابعه، أخرج صوتاً شبيهاً بكحة صبية نعشها، زواج بين الرنين والتطريب. أشعل مقاعد الحضور، كان صوت العود يصل إلى النفوس ويكاد يبكىها، يحملها معه إلى أقصى مساحات الحلم، أمكنة الفرح، ساعات الحزن ويكفيها.

قام باكياً من الفرح.. وأنحنى للجمهور.. في فترة الزهو، لحظة النجاح، لا يد وأن يتوقف الدم عن دورته، لحظات.. ويسلك متدفقا طرقاً جديدة، ودورة جديدة، نهض الرجل الجثة، شعر أن المقعد ثوب ضيق، ظل يصفق، سعدت طفلة إلى المسرح، وطبعت قبلة على خد العازف، مسح على رأسها وقبلها، تبدو من ثقة خطواتها أنها ابنة أخته، طفلة أخرى أرسلها أهلها، أهدهت وردة ليلكية وانصرفت بسرعة. تناثرت عند قدميه الورود، والمناديل الملونة. بكى فرحاً وأسند عوده على الكرسي برفق، وتقدم نحو الجمهور، رفع يديه محيياً والريشة لا تزال تنتصف أصابعه.. انحنى وكاد

الخطوة الأولى

مثل عاشق ذئب احتضن عوده، لامسه بحسن خده، وأسكنه فضاء صدره. وأصابعه الطويلة المدربة بدأت بالرقص كنجارية حافية، رددت الأوتار وقع الأصابع، صد، وقرار، والنغم استباح المكان مبحراً بأشعة القلوب، بحثاً عن شعر أنثى، عن قد غُض لا يزال يتزعزع في الثوب المنرسي الريشة ترتعش كطائر نزق ميلول بالندى.. أسكن خده على عوده، وبدأ اللحن يتسرب حيث يشتهي من الجسد، تحوكت قدمه اليسرى تنادي إيقاعاً هارباً، والرشح احتل بالكثير للعود بحة تهز الصدر، كانت موسيقاه تنفث كجلالة غيم سابغة، تجوب الأفق، ومرافق الحضور.. الأكث تشتغل، والعيون تتخلى المحجب.. لمة صلوات بين العازف وآلته، ثمة عشق يحترق.. والموسيقى وحدها قابرة على قبض كل هذه التضاريس. والأصابع النظيفة أكثر من أصابع طبيب تلامس ألوتر كالنضج حيناً، وحيناً آخر كانسياب الماء.. أية حياة يبعثها هذا التجويف الخشبي في القلوب.. هناك تناغم بين الضوء المنبعث بالوانه الصببانية والشجن الخارج من صدر العود.. أكف الحضور لا تزال تلهج بالفرح، عيون عاشقين تتلاقى في مساحة ود، حضرة صفاء، وكحل يغتسل في عيني امرأة خمسينية متزينة، وابنة أربعة عشر عاماً تنز من مقعدها، يضحك شقا عينيها النغمات الممتطية حزناً، وكفا رجل جثة تدوران كالرحى أقعدتهما

ابتسم العازف، حيا جمهوره، نهض، تعالى التصفيق، رفع كفيه والريشة تتوسط أصابعه، حيا الجمهور بحركات مثل صامت، لوح بيديه وأنحنى، وزع ابتسامات من قلبه، ترتجف فرحاً وخجلاً.. جلس، دندن، وبدأ لحناً جديداً، تاركاً مساحة لانتهاه دوي التصفيق.. كان يختلس نظره بين الحين والآخر للحضور متذكراً حرج التصفيق وفرحه به..

والعرضي في أجساد طلاب الثانوية والمزهوين بسواعد تنمو بسرعة، سيوفونها لمشاكسات الحارة في الإجازات... والمنروس المتعدون على الشرح الطويل والصوت العالي بدوا الطيقين... كاسوات البلايل شوقي عبد الحميد كان ربيعة.. خرسانة حديد انطعجت فجأة بفعل قوة أعلى منها.. كان كتلة، ضخم الصدر يرضع قرصين مثل "كُم العسكر" التي تباع في تعز، وسواعد مثل الحديد المطروق بعناية حداد ماهر لا تجعل سفراً أو هواء يتسرب إلى رثتيه، ورقبته مثل جذع النخلة تحمل رأساً صغيراً كالرصاصة، فيه عينان يقطتان دوماً، وأذنان صغيرتان كقاربان أبصرا النور للتو. وشعر قصير لا تمسكه الأظافر.. ومشية ثقيلة تنن الأرض تحتها.

كان الأستاذ شوقي عبد الحميد حين ينزع فانيلته البيضاء التي يلبسها دوماً، نستطيع أن نولفها كأي شخص بلا حراك، أما حين يفزع متأزراً بطوعة تكاد أطرافها أن تلتقي، تظهر ساقان جديرتان بحمل كل هذا الثقل، كنا ننظر إلى انتفاخ رجليه، نحسبها، فيضطك، ننظر إلى أرجلنا النليشة ونهضك سوباً، كنا نتعلق به، كان يحمل كل ثلاثة أشقياء على يد. لكن نستعجب من جسده وتفاصيله العضيلة.

نشأت بيننا وبين الأستاذ شوقي عبد الحميد، علاقة صداقة حميمة، ما كنا نتوقعها في أيامه الأولى.. فنظروه وكلام المدرسين الذي يغبط أحياناً كان كافياً له لنجته في عدائه ومضايقته، لكن علاقة غير التي كنا نتوقع حدثت.. تماماً مثلما ألغته هذه القطة الرماوية اللون، التي تتمكح بباب مطبخه وما زالت حتى غدت تتفقدته إذا ما غاب طويلاً، أو تنتظره حتى يعود. كنا نجلب له الفواكه والأكل.. كان يقول إنه دائماً في توازن مع أكله ومراته، وأنه متبع حمية خاصة، لكن حين نأتي له بالطعام يأكله بشهية ويقول:

"أنتم حَتَفُونِي يَا أُولَاءُ..."

وحين سألته "كيف استويت هكذا يا أستاذ شوقي؟"

يؤد "أنا بطل الجمهورية في المصارعة..."

نصفك له ويزداد إعجابنا به، كنا نرافقه حين يتدرب، كيف يرفع ذلك الحديد لوحده؟ وحين ينتهي من رياضته اليومية، يدخل مطبخه الصغير، الذي أخذ ركناً من غرفته المتقاربة الجدران، يعصر برتقالاً قدر الكأس الكبيرة التي أحضرها من أحد الفنادق.. أو يأكل برتقالاً بقشره، كان يكره أكل الهنود، لكنه يعشق المعليات، يبلذذ بها، كان يطبخ

يقبل الخشبية.. والرجل الجثة مازال يصفق وعيناه تدوران بكسل نحو الناس.. ابتل فمه، ولسانه بدأ يتحرك بلا أعصاب.. تقدمت فتاتان بعمر الزهور إلى المسرح، وأهدتا العازف ورداً وأشياء أخرى لا ترى، نثر العازف الورود الذي بيديه على الجمهور، وتمتم بكلمات لم تسمع وسط التصفيق، انحنى ثم صفق مع الجمهور

الرجل الجثة استلبسه مزج وبه، كان كأي طفل سمين دلع، ربيب أمه، ظل يصفق والانكسار يفيض عينيه، سعد خلف الفتاتين، سعد إلى الخشبية يغالب وزنه الكثير، والظهر المعطي للناس، كان لجزار معتلى شيعاً، صفق للعازف، نظر للجمهور بطريقة ناعسية باكية وتابع صعوده، صرخت الفتاتان.. استقبله العازف بابتسامة وضاح بين يديه.. وحين لم يستطع أن يتبادل معه حديثاً أدرك أن هذه الجثة خرساء، ابتمس له، ورد عليه الآخر بابتسامة أخرى باكية، أخذ يتعصر لكي يخرج حروفاً ميتة، أو أصواتاً دفنت في داخله من الصغر بكى بنشيج طفولي، حضنه العازف، ركب الرجل الجثة على ركبتيه، وأمسك بيدي العازف يقبلهما في مشبه مسرحي.. صرخت الفتاتان، نظر إليهما بيمين يمينتين يفتنيتين هوى على يدي العازف يلطمهما، بدتا كأي كيبه كعصفوريين ميتين، ظل يقبلهما ويتمسح بهما.. والتصفيق يسكر القاعة أصوات.. همهمات.. صراخ.. ونهشة تظلف المكان والعازف حاضراً وغائباً تتنازع الحيرة والشفقة، والجثة جاثية على ركبتيها تقبل يدي العازف، تلثمهما.. تلثمهما، تعالى التصفيق ووجوه الحضور تدور ريمنة ويسرة تبحث عن جواب غائب.. علت صرخة.. جفلت عيون.. تمطلت الأكف.. وعم الصمت.. سقط العازف مفشياً عليه واستدارت نحو الحضور بتراح والدم يفسل وجهه ويديه.. عوت أصوات نسائية شقت القاعة وأذني الجثة، التي أدركت حينها أنها ابتلعت ثلاثة من أصابع العازف الطويلة المدربة.

الخطوة الثانية

كان اختيار مسؤول القسم الداخلي لمدرستنا هذا العلم، اختياراً موفقاً، على رأي المدير وبعض الأساتذة الذين يحبون المشي مع المدير.. وراء المدير دوماً، لقد ضمنت المدرسة باختيارها الأستاذ شوقي عبد الحميد، أحد الهروب الليلي إلى السينما سيقل، وإن حدة السنة طلاب الإعدادية الذين يعتقدون أنهم كبوا ستخف، وإن هذا الاستعداد الطولي

لوحده، كان يقول وأتذكر عبارته جيدا.

"إنما ما بالكش حاجة مش مفيدة إطلاقا .."

كان يقول ذلك وهو يجلس بضحكته المميزة الشبيهة بضحكات كفار قريش في مسلسلات رمضان. كنا نخرج معه في الأسبوع مرة، أو مرتين، كان يختار لنا أفلاما فيها مغامرات وبطولات، كان يعيد علينا سرد قصص الأفلام التي نشاهدها معا، كنا نستمتع بقصصه عن المصارعة.. كيف تغلب على البطل المقتنع، كيف تمكن من قهر المصارع الوحش حين غدر به.. كيف أجبر المصارع الحديدي على الاعتزال.. كانت قصصه مثل الأفلام.. جميلة.

تربت في مطبخ الأستاذ شوقي، تلك القطعة الرمادية اللون. بدأت تسمن ببطء، رغم أن فضلات الأكل التي يخلفها قليلا، إلا أن القطعة الفتنة، وأصبحت فيما بعد حراما من عرفته المتقاربة الجدران، في حين بدأت تترك اسمها الذي أطلقه عليها.

كانت "بوسي" ترقد في المطبخ أو عند باب الغرفة أما حين يستبطنها فيعرف أنها ستنام بحاجب حرلي الصماء وخاصة في شهر شباط. مرة جلسنا نلعب أمام غرفة الأستاذ شوقي ونلاعب القطعة معنا، فقام واشك ولد سالم العماني وقال "لا تلعبوا مع القطط.. القطط تنقلب إلى عجائز ساحرات بالليل.. القطعة حزمة من الجن.." جفلت عين الأستاذ شوقي

كان ولد سالم العماني يخبرنا أن الأستاذ شوقي حين يستفرد به، كان يسأله كثيرا عن مدى صدق قصصه، وكيف سمعها؟ ومن؟ وحين يخبره أن مصدرها أبوه كان يرد عليه: "وهل أبوك ذا بيصلي.. بيعرف ربنا؟".

ازدادت ساعات تدريب الأستاذ شوقي.. بدأ يزيد من وزن أقرام الحديد، ظل جل وقته يقضي في غرف الطليعة ولا يغادر إلى غرفته إلا إذا احمرت عيناه، وبدأ الطلبة يهذون بشقاوات اليوم، كان نومه متقطعاً، وبوسي التي كان يملكها أصبح ينظر إليها كمنزلة إلى ولد سالم العماني، مزيج من اللعب والتحفز، والخوف غير المعلن.. والضحكة المجلجلة لم تعد تدوي.. بدأ الأستاذ شوقي بالتحول، لم يلحظ نفسه لكننا أدركنا أن شيئاً ما قد حدث.

وفي ساعة ليل.. من الساعات القليلة التي يظفر فيها الأستاذ شوقي بنوم شبه يقظ تسلل إليه مع الحلم جسد أماس مشعر مطب، كساعد أنثى يض يريج.. لبى على صدره، جال جسده، مشط نراعيه. وفي لحظة هي بين الحلم والكابوس،

اليقظة والإدراك نوى بطول يده، أرسل أنه ارتطمت بالجدار، وسقطت أسفله غابت مع الظلمة وجثو النوم.

وفي الصباح باكرا، استيقظ الأستاذ شوقي كعادته، تحزم بالملابس الرياضية وهم بالخروج، عند عتبة الباب من الداخل، وجد قطعة رمادية اللون نازعت كثيرا بالأمس، وجد لطفة دم متخثرة على الجدران، وجد بوسي جسدا منتفخا وعيوننا شاخصة.

الخطوة الثالثة

لعن أبو رضا البدرى في داخله أيام الحرب هذه، ومع بصقة، لعنات غير مفهومة، تلفت وراءه، وانعطفت متاثقلا في الزقاق المؤدي إلى السوق القديم وأرسل لعنة كبيرة..

ما أن يتبادى أبو رضا عند مدخل السوق، حتى تنهال عليه السلامة والصباحات وعزائم "الجاوي" بدءا من المقهى الذي يحتل الركن الشمالي، مروراً ببائعي الأصواف والأقفال، عزير الاسكافي، كاظم بائع العبابا.. يرد أبو رضا بالسلامات بالطريقة التي اعتاد لسانه عليها منذ زمن طويل.. كل يسالاه المميز، وبالأغادر اليومية نفسها، والمجاملات التي يقتضيها الحال.

هذا اليوم، كانت خطوة أبي رضا مرتبكة، غير عادية اليومية ونهض رأسا إلى دكانه، لم يتوقف عند أحد، إلا ليعتم بعذر نوعه، حتى عزير الاسكافي الذي رشقه بنفخة تساؤل وكلمة عتب، لم يتبادل معه الضحكات اليومية العرة.

تناول المفتاح من سترته وأداره في قفل صدى، تذكر كيف كان رضا يسيقه قبل أعوام في فتح الدكان، لعن أيام الحرب التي أوقفت الحال، شعر بحرقه في معدته، تجرع لعنات وسباباً على هذه الحرب، زم شفثيه وازداد حرقه، أحس بلعابه وكأنه رصاص مصهور، جلس بتكاسل متمنيا أن لا يدخل عليه أحد، يزيد من حريقه المشتعل داخله

يلع عليه ابنه رضا.. واليوم أكثر، افتر ثغره عن بسمة لم تكتمل بعد، تذكره قبل أعوام، وهو يتقافز أمام عينيه، يقضي يومه بين الدكان والبيت طارشا بطلبات أم التي لا تتقطع "كان يجلس هناك يلعب ويلعب، مجاة كبروه الحقوه بالجيبة.. سنوات مرت وهو بعيد، بيعث سلامات ورسائل تتمثر إلى أن تصل.. كأنه ليس رضا الذي كان يقلب

هذه الأفكار التي أراحت أبا رضا وأم رضا، كانت من إبتئها الوسطى يسلمون يجعل كرتونة البطاطا وقودا للنار، لكن ما لبثت أن ناقضت فكرتها وهي أنه يمكن تجميع ما تحرقه النار وترميمه وإعادة قراءته، وكانت تسقط أم رضا حين صرخت أبتئها تملكهم العجب، وكانت تسقط أم رضا حين صرخت أبتئها الصغرى ابتسام: "ماذا لو أن أحدا يراقبنا الآن..؟".

فكرة رمي الكرتونة في القمامة بعيدا عن أعين الناس والنهار، كانت من أفكار أم رضا الأولية حين كانت القضية بالنسبة لها أمرا عاديا، أما حين تغيرت سحنة ولهجة أبي رضا، وبدا منفعلًا مخموما، ساعتها أدركت خطورة ما هم فيه، وأيقنت أن أبا رضا قد يغيب ويطول غيابه، ولا يعود، حينها انسابها التحيب الكربلاشي فجأة. كان أي طرق للباب، أو خشخشة في أي ركن تجعل قلوبهم تقفز إلى نحورهم، والعيون تدور في محاجر أصابعها الجفاف البارد.. كانوا يتداولون فصصا تهجم عليهم فجأة.. كانت وليدة تلك اللحظات المعرعة وللأصوات المتباعدة من الفراغات.

كانت الشجيرة الرطبة المتشقة "عيون وأذان" كلاب تنبح وضرة بالقضبة غلاظ والأصوات التي يسربها صمت الجميع حلقت تلتف حول الاعتناق.. أجساد البهات البيض اللاشي ترين في الظل والحشمة خناجر صدئة لثمة في ظهر أبي رضا.. والغائب هناك قد يدفن بسلاحه.. وجسد أم رضا الناحل الطاهر قد تلعقه شوارب كثة وشفاة متهدلة..

دارت الدنيا بأبي رضا، وشعر أن جسمه يتفتق، ينضج عرفًا باردا، كان يموت واقفا، لكنه صرخ بصوت متقد: "و..ك.. أروحك فدوة أم رضا.."

وسقط من التعب.. هبت بناته الثلاث وأم رضا ووقفن على رأسه، نهض، وجالت عيناه فيهن.. ضمنهن.. اعتدل في جلسته وقال:

"أم رضا.. أضرمي تحت العرجل نارًا ما وقدت لابراهيم، واهرسى البطاطا بكرتونتها، وطيببها بالبهار وماء الزهر والقرنفل ما يجعلنا لا نتقيها، وأولمي لنا صينية ما خبرت صنعها.. لا بد من دفن سر هذه الكرتونة اللعينة في بطوننا. ولتخرج فيما يعد على أي شكل كانت فلن يفتات على خارجها إلا الكلاب.. والقطط العشرية و...".

تطلق حول صينية البطاطا أبو رضا وبناته الثلاث وأمه.. فقد كانت تكفي لواء حزب باكملة.

السبن ثاء، لقد كبر كلامه..

لم يكن أبو رضا ليتذكر أبتئ، وبهذه القسوة، فقد أنسته الأعوام والأحداث الكثيرة جزءًا من ملامحه التي كبرها القتال.. لم يكن ليعن عليه هكذا مثل الألم، لولا مشكلة كرتونة البطاطا التي اشتراها بالأمس.

كان يريد: "دائما لرضا أشياء جميلة، يطرحها في الوقت المناسب.. لو أن رضا موجود لكان قد وجد لهذه الكرتونة اللعينة صرفة، أو كان قد تدارك الموضوع قبل الشراء، لماذا لم انتبه لتلك الحروف المشبوهة التي تستقر في أسفل طرفها، كيف وصلت هذه الكرتونة؟.. هل كان يدري "أبو البطاطا" حين باعني إياها؟ هل لاحظ ما كتب عليها؟ سأشركه في المصيبة وأرمي الكرتونة عنده.. لكن ربما لا يدري عنها شيئا.. لا، لن أتوجه، بما في علي أن أتدبر الأمر، وأخفاؤها.. ألا يا رضا يا جرح.. لزامًا علي أن لا تبنت هذه الكرتونة اللعينة في منزلنا الليلية، هاي فيها قطع رؤوس يا بوزيا.. هاي شلون بلوى.."

كانت أمواج الأسئلة عتية تعصف برأس أبي رضا، نجا إلى يقيق حتى تأخذه موجة جديدة أعتى.. أسئلة تهدم هذه القصة.

"هل يا ترى أحد ممن رأني أعمل الكرتونة، قد لاحظ ما كتب عليها؟ من أي حدود أو ثغور دخلت؟ وهي المغلفة منذ ثماني سنوات.. حتى المسالك إلى العتبات المقدسة مغلفة.. من أي ثقب وصلت إلي؟ اللعنة.. لو أن الناس الكثيرين الذين كانوا خلفي عرفوا مصدرها.. عيون الناس عندنا لا تخطئ شيئا، لا بد وأن أحدهم قد قرأ ما كتب عليها، خاصة أولئك الذين يضيفون حقائق عيونهم في الممرات.. المصيبة.. أن كل الناس كانوا يباركون لي ظفري بكرتونة البطاطا، كان التجميع يقترح طريقة الطهي أو القلي، وحدها أم رضا ظلت حائرة فيما تصنع بها.."

حين أبصر أبو رضا البلد المصنر، تخيل إليه أن الحرب ستنتقل إلى بيته، ليلتها لم ينام، تبادرت إلى ذهنه طرق عدة، كان الخوف دائما يقف خلفها، حتى أكثرها جدوى كان يطرده ما يشاع في الطرقات ويتناقله الناس عن فمك الحرس وأسايلهم التي لا تخطو على بال.

"ماذا لو أن أحدا كان يريد من هذا كله، زجنا في قضية لا نعرف أولها من آخرها؟ هل يكون أبو ساري هو السبب؟ أم ابن أخي سعدون الضرع الذي لا نعرف على من ظهر فينا؟ أكثر

الشرفة

عمر السعيد

ليس مهما أن يطلب السيد صابر من السائق أن يتوقف فهو يدرك أنه يجب أن يترجل هنا وأن عليه أن يتوقف به. وربما دعا راكبا ما أن ينزل به الدرج الأخير من سلم الحافلة. بعدها، على السائق أن يتطلق. يصعد السيد صابر مدرج العمارة وتكون حركاته بطيئة وجسده شبه مفكك، شادا حديد الحاجز. درجة، درجة يرتفع وبين كل درجتين أو ثلاث يتوقف لإخاذ نفسا طويلا.

يتماثلج، يتماثلج، ثم يواصل التقدم، خفيفا حيناً وحيناً ثقيلا وبين غيش الوعي يقترب من باب شقته وعند الدرجة الثلاثين يتنفس الصعداء لأنه يكون قد بلغ باب الشقة. ولا يكون عليه أن يولج المفتاح في طيلة الباب أو حتى يدق لأن خيط رجله على السلم منذ البداية كفيل بأن يجعل زوجته الريم تنهيا لفتح له في اللحظة نفسها التي يضع فيها رجله اليمنى أمام عتبة الباب، ويدخل يده اليسرى في جيب سترته يتحسس المفتاح. صامتا، يدخل صوب غرفة النوم. يرفع الغطاء ويندس، إن كان الفصل شتاء أو يتغطى بلحاف خفيف إلى النصف إن كان الفصل صيفا، وقد شعر بالحر. الشقة على البحر، قد لا تعني شيئا في ليالي الصيف شديدة الحرارة حين تعز هبة الهواء مهما كان نوعها. فتكون مياه البحر ساكنة، لا تشي بحركة أو حياة. يتذكر شققا وفيلات كثيرا ماركب مكيفاتها في عمله ما بعد الظهر بعيدا عن عمل المرفأ ورغبة في تحسين مستوى عيشه. يتذكر لحظات غبطة فيها بعض أصدقائه لامتلاكه شقة تطل على البحر. وسؤال بعض السماسرة أن يؤجرها لبعض شركات الإشهار والخدمات نظير قيمة كرائية عالية. لكنه يصمت. بل يطرد مجرد تلك الخواطر من باله إذ كيف تتقبل الريم الأمر؟ وهي التي تتخذ من شرفتها

شارع طويل يأتي من الشمال متجها إلى الشرق. ويحيى آخر من الجنوب متجها إلى الشرق ويتقاطع الشارعان في زاوية حادة. يكون الشارع الأول عريضا، ويحاذي البحر، ينتصب على يمينه سور صجري سميك، يرتفع قليلا، تغلفه ألواح من العرمرم البني. يتخذ الناس هذا السور مجلسا وتكون ظهورهم ناحية البحر ووجوههم نحو مركز المدينة الحديث الدافق حركة وحياة

في الزاوية الحادة، من الشارع العريض وفي الدور الثاني من عمارة قديمة، تقع شقة ثلاثية الأصلاع يلنصق حاشطها الخلفي بشقة أخرى ضمت مكاتب خدمات شتى تدرس المكاتب أفكارا وتنتظر في اقتراحات تتلفاها من شركات حديثة التكوين وأخرى فاعلة في دورة الاقتصاد. تسعى هذه المكاتب لأن تروج لمواد منتجة حديثا فتبتكر ما يمكن أن يطورها بأساليب إشهارية حديثة أو تدعم أخرى بما تنهزه من رغبات في السلوك الاستهلاكي العام.

تضغط الواجهة الأمامية على بهو الشقة وتغل أيضا الواجهة الخلفية فتحتل الشرفة رأس المثلث.

تسكن عائلة السيد صابر الشقة على وجه تاجير قديم يتوارثه الفروع عن الأصول. ويمتلك السيد صابر، حق النوم في غرفتها الشرقية المعلقة على البحر. أي يمتلك من الزمن الليل، إذ في ثلثه الأخير يعود مهدود الحيل في حافلة النقل العمومي القادمة من بعيد، من الميناء التجاري حيث يعمل منذ سنين في شحن وتفريغ البضائع من السفن إلى الرصيف ثم من الرصيف إلى شاحنات كبيرة أو عربات قطار البضائع. تغلف الحافلة عند الجهة اليمنى من محطة الكورنيش.

كرى يوم متصرم. تغطس سريعا وسريعا تخرج. وتظن أن ذلك كل المتعة والغائدة. أما أن يكون الجرحوضا فيه يتراحم مئات الناس فذلك ما لا تقبله. بغريها أن تعيش غير مستقرة في المكان كذا كانت حياتها وهي طفلة تنتقل في نجع من الجنوب إلى الوسط فالشمال حيثما يرى برق أو يسمع رعد. لكنها بعد ذلك تقيدت حين عمل والدها حارسا بميناء المدينة الكبيرة. لم تعد الشقة خيمة تشد إلى أوتادها وتقتلع حين يوشك النجع أن يرحل. كثيرا ما تهب لها سطح الماء فيافي وسهوبا والمثلثات الشمسية خياما والناس رجال القافلة.

لكن ماذا عساي أفعل لو تحقق ما قاله صابر من احتمالات تخص هذا المتوسط المائي؟ ماذا لو جف البحر يا ريم؟ أو زحف بعيدا إلى الشمال أو الشرق؟ أو شرب الماء الهواء؟ ماذا لو لم تبق سوى أرض مقعرة أو مجدوبة الجرف؟ هل كنت تكفين عن النظر ناحية الموج؟ وبيئسم كان يهيس ذلك اليوم وبهيسة تلك الملاحظات التي أبديتها يا صابري ماذا لو صرحت أو أحطنا بالأمر؟ ماذا لو قلت؟ ظروفا يا ريم صعبة. وهذا الباب يحسن من دخلنا.

هل غبت يا صابر حتى لا تشهد وقع المشهد علي. قلت إنك ذاهب إلى ميناء عاصمة الجنوب للعمل أسبوعا ثم تعود. بعد غيابك بيوم واحد، دق جرس الشقة صباحا وحين فتحت وجدت عمالا يبرزت زرق عليها علامات ومعهم آلات ثقوب وطرق وتثبيت وإضاءة يحملون لوحة إخبارية. باللوحة مشهد البحر وفتيات كالبدر يسبحن ترى جيديهن كالغصة وعلى طرف الموجة تنتصب قوارير الكوكاكولا وعدسات تصور لحظة امتداد الأيدي إلى المشروب المنعش. ويسمة تسع الأفق. غضبت حينها وانفعلت ورتت في وجوههم. أن أخرجوا أخرج رئيسهم عقدا ممضى من طرفك الغائبة الشركة فيه تقول: إنيأؤجر شرفة شقتي إلىنظير المبلغ التالي. أنهلتي المبلغ وصعقتني الغرامة المشملة لو تراجعت. سكت والغصة تنهشني وتصيبوا لافتتهم فاخضتي البحر.

وهكذا أمكننا أن نجد كل أثاث البيت من النوع المعتاز وصقلت الجدران ثم غلفت بورق فني. وانصبت في كل غرفة من الغرف الثلاث لوحة تشكيلية. وصار لنا مكيف يفصل لنا مناخ الفصول بحسب الحاجة. وصار صابر يتأخر أكثر ويعود منهوك القوى، تفوح منه روائح الخمر

كضريح الأولياء مقاما. كانت ريم في العشرينات من عمرها حين خطبها من والدها الحارس بالمرقا. فحبة البشرة ضاحكة العينين، فاحمة الشعر، شبهة الشفتين مشدودة اللحم، تكاد تضج الشهوة من على وجهها، سريعا ما وافقت حين علمت بموقع الشقة من البحر. قالت: "الشقة مهري" جنوبية. عاشت فترة من طفولتها تسكن خيمة من وبر النوق وتلهو مع إترابها من أبناء النجع وتجوس صاحبهم أطراف الحي وراء المهازير والنوق وسط مغارة، لا يكسوها غير ثياب السدر الشوكي.

في المساء، حين يرطب الجو وتلين الحرارة، يكتف رذاذ الموج وتصيح شفتها وقد اشرعت نوافذها والباب طيلة أذن تتشرب همس الموج ونشيجه وحركات المد والجزر ثم امتصاص الرمل للماء. تفتح صدرها وتتخفف من المشد فيتحرر الهدان ويوفان تشبها لاستقبال ملمس الماء المالح وهمس الموج على الصدر والشعر ومواطر نشأة اللذة الحرام.

ينغمس أطفالنا الثلاثة في عالم الألعاب / ألعاب جهاز إلكتروني وينقطعون عما حولهم حين ذلك وفي إحدى تلك نفسها وحيدة تضطر إلى الجلوس بالشرفة في ذلك الموقع المرتفع عن الأرض تشاهد الناس، مستحمين ومتزهرين، جالسين بالمقامي يتحدثون همسا ولغطا ملامحهم جادة أو قد أفلتوا الانضباط. وكثير من الفطية يادية على وجوههم. تعد القهوة وتأخذ كرسى الخيزران العالي بيد وبالأخرى تمسك طويلة مستديرة وحين تصل مجلسها المعتاد تهين جلستها. تضع فنجان القهوة في صحن ثم تجلس قبالة البحر تسترق النظر إلى زوجين يعبران غير أن العابرين وكلهم تقريبا لا يلاحظون النظر إليها.

تتلذذ بترشف القهوة على فترات متباعدة كأنها تمتص التعب وتذيب روتين الأيام. تفوس على تخوم الواقع وتتطلع إلى عالم الأمنيات ولن تجد بالرغم من ذلك رغبة في النزول والاختلاط بالناس. فالألفة بالمكانة تقول تذهب الرغبة في المغامرة لذلك تسرح بعيدا في البحر مع السفن والمراكب والزوارق المطاطية السريعة. عالم البحر الذي كانت تجهل في بيبته الأولى وربما تخاف الآن أن تلج لذته الحرام. رعب بغريها ولكنها ما تجرات يوما ونزلت الدرج إلى الشاطئ والشاطئ يضج بالناس، تنزل فقط أطراف النهار حين يكون عالم المدينة منتاثبا يدفع عنه

تليس وتزين وتنزل لملاقاة البحر عند الشاطئ وتجلس أحيانا في المقهى المحاذية للبحر وتطلب قهوة تتصفح جريدة وتتفقد من حين لآخر عقارب ساعتها لتضبط وقت عودتها. وقيل إنها أصبحت تتعري على الشاطئ والبحر غاص بالخلق وتغطس ثم تستلقي على الرمل تتشمس وقيل أيضا إنها نقلت بعضا من عاداتها على الشرفة إلى الشاطئ خاصة وقد تحسن وضع العائلة المادي بتسويق الشرفة لافنة وإشهار. وتساءل ناس كانوا يشهدون تحول المشهد : هل نلوم الريم أن نبعد البحر أم نلعن مكاتب الإشهار التي انتشرت في المدينة حتى صارت تضن على الناس حتى بمجرد التمتع بإطلالة على البحر من خلال فتحة تسمى شرفة؟!

المعتقة. حتى في راحته الأسبوعية لم أره يقصد الشرفة ويطلب فنجان قهوة ويجلس هناك ليحتسيها يقول "يكفيني الداخل. صرت أنام مرتاحا. إذا أردت أن تشهدني العالم فانظري إليه من الداخل. أحمدي الله أننا سترنا هذه العورة المكشوفة للناس. الأنظار صارت تعرينا كامل الوقت. وكان ليس بالمدينة شرفة غير شرفتنا. هذا منذ سددها واستعضنا عن هوائه الذي ترينه منعشا بالمكيف والعال. الوقت الذي تجلسينه في الشرفة أكثر من الذي تخصصينه للبيت والأولاد. الأولاد في حاجة إلى دفك وجنوك وليس البحر.

حين تمكث وحدها وقد غادر الأطفال إلى المدرسة وتكون قد رثبت ونظمت المنزل وأعدت ما تحتاجه العائلة

ARCHIVE



مياه الوعد

فتحية الهاشمي

... ..

البحر يشرق بالضوء، السفن الشراعية وسفن الصيد
أغرقت الزرقاة الحاملة...

للبنارة (الشامدة) على ماكان من حديث البارحة، ظلت
على سكونها، ترنو للبعيد...

.. الحورية، المرأة السمكة! الأنثى الشبح!!!

السكان يشغلون والذاكرة كالمرجل...

للحجر الحالم، شد حبال مصارع الموج، لعله يصادف
ما لم يصادفه غيره من البهكرة.

.....

قرفص، وقد غاصت قدمه اليمنى في الرمل البارد، مع
سجلاته في عدم صبر، وعيناه تعانقان الموج الأسود...

متذ ما يقارب الشهر وهو يتخذ هذا المكان مرصدا، ولم
يرها ولم تصبه القشعريرة ولم يقف شعر رأسه، ولم...

لطالما حترت جنبته منها [ستأخذك (المرأة الغولة) إلى بلاد
لاقرار لها، سوف تتزوجك، و...] وكم تمنى أن يقع له ذلك...

شغل (الرايديو) بحث عن إذاعة (الشرق الأوسط)...

.. باول"

حرك الأبرة في كل الاتجاهات، تكرّر الاسم، انتفض،
أحسن بالقرف، كذف بالجهاز نحو البحر.

[يا لندرى يا غيم تتجلاشي ولا نموت بعلتي في
جاشي.]

القمر يغتسل في زرقاة البحر...

كفاه المتسحبان على ظهرها الأملس، كادت تجربانه
من القطعة (البيتمة) التي بالكاد تستره... شفتاه انهمرت،
صوته المبحوح شدّها إلى البحر المتراخي أمامها.

[لاتخافي، وأنت معي العالم كله تحت إمرتك... أنا
قلعتك التي لا يمكن لأي ريح أن تزهها، أنا الكتف
المحشوش الذي يمكنك الفاء خطوك المتكبل عليه...]

صوته المبحوح انقطع فجأة، يده للمتسحبان تخشعت،
شفتاه السقلى تدلت وعينه المشدوهة ترفقت فوق (الجسد
اللامع)...

حشرجت - لعلها جثة، تقيأها البحر في لحظة غضب؟
لعلها حورية أصابتها لعنة آدمي لعل... اللون الخمرى
تراقص تحت الضوء العضي... للزراعان المقوررتان اختلجتا،
الجسم ارتفع في شبه انحناء وكأنه يصلي...

القلعة المتراخية الأطراف أطلقت رجليها للريح...

الكتف المحشوش اشتعل وخطوها المتعثر خانها...

لملمت ما تبعثر منها، تمسكت بخلعة، رجلاها لم تسعفاها
لحقاق به...

الزبد الأبيض تقاطر من الجسد الملفوف، الهالة النارية
توجت الكتفين المرسومين بدقة. [البحر يبضحك ليه...
البحر أصله ما يبضحكشي... أصل الحكاية ما تضحكشي]

.. ..

- الحورية ظهرت البارحة!

أرهف السمع، شدته الجملة...

المرأة لاتشبه أي أنثى، شعرها يغطيها من رأسها حتى
أخمصها، كالشعلة النارية، جسدها بلون العسل، بل
الكهرمان...

احدث النقاش، اشتد، تحوّل إلى عراك، تماسك
بالأيدي...

رفع ياقة (جاكته) إلى فوق، وضع يديه في جيبي بنطاله،
ركل للكرسي، أحدث ضجة، أسرع نحو الشوارع رائحة الملح،
بعض النوارس تحلق دائرياً... الزققة البائخة تناديه...

يمّم وجهه شطر البحر

- (بابور زمّشقي البحر...)

أرسل نظره في كلّ الاتجاهات،ذبذبات الصوّت
تنازعت، من أين يأتي هذا الغناء الحزين؟؟

يا لربانية هذا المساء!

كلّ ملقى على الرّمّل، بالكاد أمكنه تحريك يده، تحسّس
وجهه، حرك رجله، أحسّ بأسعة يده، إنه العجور، غمر الماء
نصفه الأسفل... تأوّه، هل أتاه البحر ليلاً وهو ينتظرها؟ تحلق
بعض الأطفال حوله، أعضاءهم الصغيرة اتصلت بأسماهم...

تحامل على نفسه والموج يدفعه برفق، شدّ (جاكته)
وجرّته قدماه في طريق لا يحسبه سينتهي أبداً...

القوارير المنتشرة حوله توحى بأنّه (تقياً آخر ذرة عقل)
ليلة البارحة...

جسمه المتناثر على الحصى لا يترك لدى الناظر إليه أيّ
شكّ في أنّه قد فارق الحياة... اهدى رجله مازالت تحتفظ
بغزوة حداثتها بينما اختفت الغزوة الأخرى تأمّلت جيداً،
حركت يديها فوق الجسد الملقى (كالتشال)، عقدت
يديها على صدرها، مانعة رغبة شديدة في تلمسه، المسح
برفق على جبينه المريض... أخيراً ظهرت عليه علامات
الحياة، حرك أصابعه، تحركت نحو الباب، تحفّزت، اتخذت
وقفّة دفاعية، تقلّب في نومته، وكأنّه يصارع الموج، ثمّ
سكن، لا يبدو عليه أنّه شعر بوجودها...

عبر الشقوق العديدة للكوخ تسلكت خيوط الشمس
الأولى، دابعت، دغفت، بحركة لا إرادية حرك كفه و كأنّه

اهتزّ الموج قليلاً، أحسّ بحركة غير عادية في الماء، اللّيلة
شديدة الظلمة، دقّق في الرقعة الممتدة أمامه، لم يتبيّن شيئاً...
رائحة البحر، رائحة الأعشاب، رائحة المرجان وتساءل.

(للمرجان رائحة) أم هو خياله (المريض) شبّه له ذلك...
الرائحة انسابت في أنفه كالسّم...

الهالة الحمراء بجسدها المظوف، سدّت الأفق أمامه...
انفضّ والسيجارة تحرق شفته، بصقتها وانتحب.

- خذيني إلى الأفق البعيد! أحمليني معك حيث تريد! لا
لانتزكيني! أنت أهون من الانتحار!!! مدّ نواحه نحوها، عادت
إلى البحر...

- (البحر جرحه ما ذبلشي وأنا جرحي عمرو ما ذبل)!!

(يا غيم العشوة...)

ركض خلفها، تعثّر، سقط على وجهه، شرق بالماء
المالح...

صرخ، ضرب الماء بيديه، ركل الهواء...

- حتّى (الغولة) عافنتي يا جدّتي... إلى أين المتفرّ؟ كما
الموت رفضت أن تأخذني معها!

كلّ الموانئ عرفته...

وهذا البحر يرنو إليه ساخراً منه...

هام على وجهه! لم يعد إلى مرصده. في المقهى
الساحلي، بعض الوجوه الشاحبة يشوارب صفراء تراقبه
في ريبة، وجهه الأسمر بلحيته المرسلّة تصيبها بالجزع. -
في روايته المعتادة، كان يراقب الكلّ ويلعن الكلّ... تردّد
الإسم المقرف (باول) وتساءل متى يتخلّص منه...

من الوكن القصيّ للمقهى أتت فيروز (ما في حدا لا
تندمي ما في حدا...)

في الخارج خلف الزّجاج المغيّر، تسارعت الأرجل...
امرأة بشعر أصفر فاقع تترنّح في مشيتها، تتصنّع الفنج،
يلاحقها بحار (درج ثانية) يسرّاه يحكّ شعره الأشعث
بينما يمسك بيمنه سيجارة، خفّفت من تسارع خطوها،
يبدو أنهما (تفاهما أخيراً)، ها هي تمسكه من نواحه بتمكّك،
بينما يوصق هو عقب السّيجارة، يضع يده في جيب بنطاله
والابتسامة تلو وجهه الأشهب...

(برودتهن) العاطفية..

وانقطع عن التفكير هل ستصدقها؟؟

يمكنها أن تنتهم بالجنون؟ أبدو عليه (العتة)؟ وانتفض
كمن أصابته صدمة كهربائية، لطف للكوخ، ألقى بالحقيبة
الجلدية على الحصير، نثر محتواها، والنقط إحدى الوثائق.
منذ متى (لم تراهاته الورقة النور، قريباً من عينيه، حدق في
التاريخ المرسوم أسفلها، (سبعة وسبعون) وتنهذ...

الطائرة تنفض قليلاً، قليلاً، وضغطه يرتفع أكثر فأكثر
عدة سنوات لم ير هذه الوجوه السمراء، كانت الوجوه
السمراء، الشاحبة، والبضاء (الكرتونية) تصفعه في كل
خطوة يخطوها، منذ سنوات والعيون القزحية الألوان
تحصي أنفاسه وتذكره في كل لحظة، أنه غريب...

كاد يهول لولا بنية من حياه، الشمس تنادي والزرقه
تدعوه، وهو عائذ من غريته

عون القمارق حدق في وجهه حيناً وفي جوارزه حيناً
أخبر كل من في نية القول له.

- حد حقايتي أخذ هداياي إلى الأحباب والأصحاب،
فقط أترك الشال الأسود فهو لأمي...

العون يحملق فيه في بلاءه وما يكاد يركض متخلياً عن
جوارزه، وما كاد يلتصق فمه للكلام، حتى فاجأ الصوت الجار.

- تفضل معنا إلى (الاستعلامات)!

وتبهرت الزرقه، ابتلعها قضبان الزنزانة، وتلوج
الأصقاع البعيدة طارده حيث عاد حالها بالشمس. وحقه
عالياً، ما أننى عدت من بلاد الجورسة العالية ولم يتفطنوا
للعلمية البسيطة التي قمت بها لتغيير تاريخ ميلادي، لا
لشيء سوى لتمكينني من اللحاق بالبعثة الحكومية للدراسة
بالشرق الأدنى...

حقه حتى استلقى على ظهره، ثم انخرط في بكاء لا
نهاية له، ثم أخذ يغني بصوت كالصنجيح (خذ البسيطة
والتمر يا مضموني، والفين عشريات توة جوني...) (وخياً
وجهه في الحائط وعيناً والدته تطاردته ونشيجها يعانق
الزرقه، لم يتركها تحضنه، تعبه، تلفح وجهه بحنانها كي
تذيب تلوج تلك الأصقاع البعيدة. لم تشفع له شهادته ولا
غويته ولا نيته الحسنة...

يبعدا عن عينيه. تنفس بعق، تذكر فيما يتذكر التائب أنه
رأها الليلة البارحة، تذكر أنها كانت هنا تلمس جسمه
الموتحي، ابتسم (يبدو أنني بدأت أهذي من جديد)...

عينه النصف مغمضة صفعها المنظر غير المألوف،
ارتفع بجذعه، اتكا على مرققيه، شعر أنه يسقط من علو
(عمارة) حدق في (قبضة) الأعشاب البحرية الملقاة بعناية
على المائدة المحشورة في الركن المقابل له، القوقعة
الكبيرة ببياضها المشرب بحمرة شددت نظرتة البلاء، تنهد،
(يبدو أن الهلوسة بدأت تعاودني من جديد) فرك عينيه،
حدق من جديد، ثم أرخى جذعه ونام...

الموسيقى (الإيقاعية) (بمتانها) الغربي، أفزعته، أطل
براسه، (من جاء يفسد وحدته)، أحدهم كان يمسك (بالة
تسجيل) ويحرك رأسه في انفعال ظاهر، بينما (ذيل
المصان) المتدلي على ظهره يرتفع وينزل متبهاً نفس
(الريتم) وتساءل (أيمكن أن تكون أنثى) واستغرب تواجد
أنثى وفي هذه الساعة على شاطئ البحر، ولكنه كان ذكراً،
(يخلق) يتدلى من أذنه اليسرى، ولحية صفيرة تعطي
ذقته... ضرب كفا بكف ولعن هذا الزمن (الكلبي).

القوقعة تتماوج أماتها وهو يمسك بها جذو أذنه، آخر
الأخبار مروعة، الخليج أصبح قلعة كبيرة، القواك الأمريكية
والبريطانية (كالقنار) نبتت في البحر والسمراء، ما أن
الأنثى الثالثة تهل حافلة، وما أن الصوت اللعين يفسد عليه
خلوته، لماذا لا يتبعه الصحراء، الصحراء العربية المترامية
الأطراف والكثيرة (الأهوال)... رنا للبحر...

- بابور زمرش البحر! وما هي (بابورات) تتبلع البحر،
وبحر الماساة العربية يفرق كل حبة رمل، وذفت
بالحصيات نحو الزبد، والموج يداعب الريح، والثيلة تنذر
بعاصفة هوجاء.

لن يسكر الليلة كعادته عندما يياس من حضورها،
سوف يبقى متيقظاً، سوف يبقى متيقظاً، سوف يحكي لها
عن جدته وحقل القمح المترامي الأطراف (الذي (قويض)
بأوراق البروموسبور، سوف يغني لها راقصاً على (رجل
واحدة مثل طائر) (الحاج قاسم)، سوف يستعرض ثقافته،
سيتحدث في الشعر، في القصة، في السياسة، هل يمكن
لعقل الأنثى أن (يهضم) السياسة، وزم شفتيه في عدم
تصديق، سيحدثها عن رحلتها إلى الشرق الأدنى، عن
دراسته (... ولن يحدها عن نساء تلك الأصقاع وتحفظون،

خائلته قليلا، أواد الأفلات من (كوشه) للمعتدأمامه، ولكن هذا الأخير لوح في وجهه بعضاه، خلف الزّجاج المغير، لامت العينون الزّجاجية، والوجوه البيضاء للشّاحبة، أراوت شحوبا، أنه الخوف، الخوف من هذا الزّحف.

كانني التقيتك منذ الأزل! كأنك ما فارقنتني رمشة عين...
- كنا التقينا قبل الولادة! وحدّثنا صرخة البعث الأولى!
همست لروحها الممتزجة بالموج.

أمسكت يده الممتدة إليها في إبهاتل، لُزبت، أُرعدت، واشتعلت كلّ مسامه من لمستها!

- أنت وعدي! سأسميك وعد...! كيف أصل إليك؟
تماوجت كالظّل، أقبّلت ثم أدبرت، عارية كالحقيقة،
حاضرة كالوهم...

- عليك أن تتلهّز من الحقيقة؟
- الحقيقة هي المظهر ذاته!

أناض وأهمّ! للحقيقة هي المهر! كي تتلهّز، اشرب البحر!
أفراذاه، وبسّمها المنساب على ظلة كزبد البحر يجذبه
نحو الهوى، الهالة الحمراء أضاءت العتمة الساقطة على
الرّمّل كالزّاد، تبيّست نواحه وأصابه تخطّل الرّمّل، كيف
له أن يحضن شتات الوهم؟ وتباعدت أكثر وأنفاسه
المتقطعة فتفتت وهم الحقيقة، حقيقتها!

- اشرب البحر! ودّنتها، وجلدها العسليّ يضيء غربة
الماء...

تمايل، ترافض، فوك يديه، والريّح تطوح به في كلّ
اتّجاه، وقف على رجل واحدة، سقط، تخبّط في وقفته مرّة
أخرى، وضع يده تحت ذقنه، رفع رأسه نحو السّماء ودار
حول نفسه، تماما كما يفعل الخدروف، دار، دار، وسقط
وسط القوارير المتناثرة حوله، دارت السّماء فوقه، أغمض
عينيه، ثم فتحهما ببطء، استند على مرفقيه، والموج
الغاضب يقذفه بالزّبد، قذت بالقارورة نحو البحر.

- اشرب أيّها البحر!

ركل القوارير في كلّ اتّجاه، ترنّح وهو يسكب السّاكن
الأحمر في الرّمّل.

- اشرب أيّها الرّمّل! اشرب حتّى الثّمالة!

الشّهادة تصفحه، والريّح تصمّ أذنيه، وهي إلى الآن لم
تات!

مذ غادر السّجن، (عاشر البحر)، كلّ الأبواب أغلقت في
وجهه، شهادته تلك الصّفراء (يلها وشرب ماما)...

البحر وحده لم يطلب منه أيّ وثيقة، فقط، كثيرا من
الصّبر والحكمة، وقليل من المال وحبّ الحياة...

كلّما خرج إلى البحر أملا ألا يعود، قاذفا بجسمه إلى
الريّح والنّوء، عاد أكثر صلابة والملمح يرتشف جروحه

هكذا من أصراره على الموت أحيتّه الحياة... ألقى بنظرة
إلى البحر، السّماء الرمادية تعانق الزّبد الأبيض ولا شيء
غير ذلك...

النّوء يعانق الموج (إذاعة الشّرق الأوسط) خذّلت هاته
اللّيلة أو رحمته من الأسف اللّعين، لم يكن يدرى، السيّول
المتحدرة من شقوق الكوخ جعلته يتساءل هل تمطر خارجا
أم بالداخل، التفت في الغطاء الصّوفيّ، ومع سيجارته، لن
تأتي اللّيلة أبدا!

رأسه المثلثة حدّ الخواء عرفت دفء لم تعرفه مثله أبدا
جسده المنكح تارجح والصّوت المشيع، رغبة، حنّاء،
وحشية، رفعه إلى فوق، فوق، تارجح والريّح العزّردة
تعانق النّوء، الشّفتان المعطرتان بالملمح، مسدّتا الجبين
العريض، تسحبّتا، رائحة البحر غمرت الجسم العائم، لم
يعرف نشوة أكثر من نشوة امتزاج الملمح بالخزامى...

الخليج تحوّل إلى قلعة كبيرة، العالم كالمرجل، تركيا
تطلب عشرات المليارات حتّى تسمح للقوات الأمريكية
باستغلال أراضيها في حروبها المرتقبة ضدّ العراق، الإسم
الّذين أسقطه من عليائه، رائحة الملمح والخزامى مازالت
عالقة بجسمه بعد

أصوات كثيرة، شعارات متضاربة، في الخلف، مجموعتان
أخذت النقّاش بينهما، كلّ منهما (يغنيّ لليلاه) ويريد القيادة...
حشر جسمه بين الجموع، حصّ الفضوليين دفنوه، (ما
ناقص المطاطرة كان أنت) عادت الوثيقة الصّفراء النّائمة
في الصندوق الكرتونيّ في الكوخ تصفحه من جديد... أسرع
خطاه نحو حانة الميناء، اللّافئات بالوانها البيضاء والحمراء
والخضراء تصيبه بالنّوار... أسرع أكثر، تسمرّ أمام الباب
المقفل، الجسم (الطويل، العريض) للحارس سدّ المدخل،

.. وعد! كيف لي أن أشرب البحر؟ ألا يشفع لي ما شربته
من الحياة... كان يهدي...

صوتها الحزين عائق سواد الليل.
.. (صب الرشراش والتو غزيرة...).

أصابها مشطت الشعر الداعم، خللته، بعض الشعيرات
البيضاء شددت انتباهها، رفعت وجهه نحوها، قبّلت جبينه
العريض، وانسابت شفتاهما تفتتاناً ما (تكلس) عليه من هموم...
.. وعد!

بحركة خفيفة وضعت سبابتها على شفتيه، تأوّه،
فضمها، أسرعت بجنيها.
.. آدم!

تجملد في رقدته على ركبته،
.. هل حضر أحد؟

من يمكنه الحضور إلينا؟ لا يوجد على هذا الشاطئ
غيرنا فخرج محطّرين جنون...
.. سمعناك تقولين آدم!
.. أنت!

.. ولكنني...

أسكنته بحركة قاطعة، كانت تخاطب البحر هاته المرة،
تابع نظرتها المشتعلة تطارد الموج الأسود، (تستدرج البحر
للخطيئة)، اندلقت على وجهه المشدود إلى نظرتها، ناولته
شفاها.

.. اقضم التفاح! آدم، هاهي الحقيقة الأولى، تذوقها!

لم يتحرك، بقي مشدوها، ستاكله (الفولة)، حركت
راسها والهالة الحمراء تناثرت شلعة نار، هزته من كتفه،
حركت أصابعها المحشورة في شعره في عصبية، ألمته،
انتفض، كرهت ضعفه، تردده، رفعت عن حجرها وألقت
برأسه إلى الرمل، اندفعت نحو الموج.

.. التفاح أصابك بالتلذذ! وتبغى شرب البحر...

وحشرجت. (بابورمز...)

الميناء خال في هذا المساء البارد، في الأفق بعض
الأسراب تسرع في العودة إلى أعشاشها، لم يلبس رجله

سكب القارورة الأولى فالثانية، فالعاشرة...

أشرب أيها البحر!

ثبّت نظره على الصّفحة الدّاكنة، أصاخ السّمع، هزّه
الصّوت

.. البحر يضحك لي!

عباً القوارير، الواحدة تلو الأخرى، قرّر أن يشرب البحر
كما أمرته (وعد)...

سكب في فمه الماء المالح، داهمه القيء، ألقي بالقارورة
إلى الرمل، لعن كلّ شيء وأمسك بالقارورة الأخرى،
سيشرب البحر، وأصابته نوبة قيء قاتلة، انكفأ على وجهه،
غرس أنيابه في الرمل، [كيف له أن يشرب البحر؟ كيف
للصّهر أن تسكر؟]...

.. (عندك بحرية يا رئيس...!)

الهالة المشتعلة تناثرت في كلّ اتجاه، والجسم
المستقر اندلق عليه نورا وفلا... خياله في حضنها
وانسابت شلالا.

.. ننّي، ننّي جاك النّوم، أمك قمره وبوك نجوم.

.....

جسمه المفقول عائق الموج الأسود، صارع الظلمة في
رحلة بحثه عنها، سيجدها، من أين تأتي؟ أين يمكنها
الاختباء؟ ضرب الماء بقوة، دفع بجسمه إلى حيث لا يدري،
دفن رأسه في الزبد المقلّبي...

رفع جذعه قليلا، الأضواء القليلة، بدت بعيدة جدا، حدّق
في كلّ اتجاه، أين يمكنها أن تكون؟؟ الميناء يبتعد أكثر
هاكثر، ورجلاه بدأتا تخذلانه، منذ فترة ليست بالقصيرة لم
ينزل البحر، وهاهو يخيب في امتحانه الأول، التصلّب
أصابه في رجله اليمنى، ناشد البحر ألا يخذله.

.. لا تفضحني يا أعزّ الأحبة! أتوسّل إليك

حشرج والموج يجذب نحو الأعماق...

الفلاة الأرجوانية تطايرت وعيناها ترقبانه في
تحسّب...

حاول جاهدا التحرك من مكانه، انزلق ثانية..

- فليصعد البحر اليّ!

- البحر لا يصعد إلى أحد، الكل يأتي إليه صاغرا.

ومن هو، حتى يحيط نفسه بهاته القدسية؟

- إنه هو، البحر! الحقيقة الثابتة الوحيدة والتي لا يمكن لأي أحد تزييفها أو تغييرها.

- بل الحقيقة المتحركة دوما والآتية على الأخضر واليابس...

فجأة الشمس الحارقة احتجبت والماء المالح غملي وجهه وشفاه، شدما إليه محاولا احتواءها بتراعيه المتعبتين، تملّصت من بينهما وجسمه المشتعل يسقط في الماء...

كانا معا ممدّبين والفجر يزور أسوارها!

الماء البارد داعب باطن رجلها، نورته، فلما منها أنه آدم، ولكيتها أصبحت بلزوجة غريبة لما حركت قدمها وكأنه شيء من الصبيح، انفضضت مفعودة، الزرقة الفيروزية تحولت إلى لون رمادي داكن بياض كريمة نفاذة... هالها ما رأت... الشاطئ اللضي أصبح غابة حيتان، سكان البحر هجروها إلى اليابسة...

تدافع الناس إلى الشاطئ والناقلة العملاقة تتوسم البحر، إنها ناقلة نطف (تهدي) محصولها إليهم... هزته بعنف.

- آدم! انهض! انهض!

وانتصب واقفا.

- أبدأت الحرب بعدا

اندفع يبحث عن (الراديو)... قدماه غاصتا في العادة اللزجة، لمن البحر والأرض وهو يركل الهواء بكل عنف...

ثبته في مكانه وهي تشير إلى البحر، أو بالأحرى إلى (الغول) الرابض فيه..

حرك بؤبؤيه عموديا، ونظرتها راغت بين السائل الأسود والناقلة، نظر إليها في دمول والقرف يسكن كل تقاسيمه، حركت رأسها مؤمنة عما يجول في خاطره..

أمسك كلفها الممدودة إليه، وكضا نحو الغاب وهو يلقي بالسيجارة الملتهبة إلى البحر...

وأصابعه تلقي بفئات الخبز إلى البحر في تواتر عجيب، منذ ليال عديدة لم يرها، لم يسمع أخبارها من البحارة، منذ (ليلة التفاح) هكذا سماها، ومن ليبتها لم يصح من الشرب، كان يصحو ليسكر، ويسكر ليصحو، وضحك من المفارقة الغريبة...

تعلات أصوات البحارة، ورائحة الشواء تملأ الهواء، هذه ليلة (مشهودة) إنها إحدى الليالي التي كان ينتظرها بفارغ الصبر...

الأضواء المنعكسة على الماء الداكن زادت المكان رونقا وبهاء، والموسيقى الهادئة بدأت تستقطب البحارة، وتشد الشباب إليها، انزوى في ركنه القصي وبدا رحلته الليلية المعتادة، وتناثرت القوارير حوله، الموسيقى تهدر والأرجل تدك الأرض... أرجل عركها البحر فتشبع بالملح، وتسيت المذء، وتوقفت الأصوات، كل الأصوات، حتى أنه رفع كفه إلى فمه، يتأكد من أنفاسه...

اليد الممتدة إلى المسجل بلونها الحمري هزته، هرك عيني، يبدو أنه دخل في رحلة (الصحر) الليلية، ولكن الجسد الملعوف بهالته الحمراء نسف آخر نرة عقل كبه! إنها هي، هي بكل ما فيها من بهاء انعمات حية تسمى، تلوت وشعرها المذناثر يلهب المكان، تثنت وعطرها البحري يغرقه... تسمرت الأرجل، وفتحت الأفواه، وشدهت العيون، وهو يتدفع نحوها، دافعا الجموع بمرفقيه.

- وعدا وعدا

وانطلق صوت مخمور (يا وعدو كل حد وسعدو...)

أمسكها من كتفها، لم يكمل الحركة تلتفتته الأيدي، والأرجل، كيف لمخمور قطع سحر اللحظة الخالدة.

الشمس الساطعة ألهمت جراحه، رأسه المثقلة لم تساعده على النهوض، تحرك قليلا ولكن كلفها الناعمة كالهمس قبل الانزلاق في الماء، حدق حوله، الزرقة تغطي المكان..

- أين أنا؟ تساءل في بلاهة، الصخرة الملساء كانت الحقيقة الثابتة الوحيدة لحظتها، خاف من السؤال، كيف وصل إلى تلك النقطة؟ أكان يمشي وهونائم؟ وعادت صور البازحة إلى ذهنه.

- انزل إلى البحر!

ثلاث قصص

بشرى أبو شرار

- هذه الرسومات عراقية !!!

تبادل الجالسون نظرات الدهشة واعتدل الرجل في وقفته وفك اشتياك راحتيه المنكبتين على الرف الرخامي ويطبق يداها بنبرة خفيفة تكاد لا تسمعها :

- نعم أنها لرسام عراقي

تزد متحفنة له

- هل هي لوكاكي ديويوب؟

ارتعشت قسمات وجهه وزادت عيناه ابتعادا من خلف طارنه الطيبة التي تكاد تلتقط نظراته من خلفها

- لا إنها لـ ..

قطع الكلمة ليعود وينفي ويقول :

- لست متذكرا الاسم بدقة.

تحوّلت نظراتها عنه وشردت في بحر لوحات معلقة في بهو فرنسي ورسمت بيد عراقية.

ليل . عتمة . قمر قرمزي يلعب عين الليل تضطجع الصبية ساهمة العينين مخلقة بهما والديك يقف بعيدا لا يعرف كيف يصل وكيف يبدأ مشواره .. أياكون طريقه نحو القمر؟ أم إلى الصبية الراقدة في حزنها؟

وترد عليها لوحة مجاورة لها لنساء يطل العراق من عيونهن. رؤوسهن متجاورة يتشحن بالسواد يلفظهن الليل يلفهن برائته ولكن عين الليل لم تخف عيونهن الناطقة بالبحر.

ديانيرا... عشتار وعورها على عشب الطلود... "إينانا"

1-جمرات

ترتفع السنّة نيران المدفئة كلما استعرت كلمات تتناقلها تلف تدور بيننا تقفز من نور عيوننا من حناجرنا من قلوبنا فتعلو السنّة نيرانها تلسعها حين تطالها فتحترق في أنوثها يستمر لهيبها.

تبدأ الأحاديث فتبدأ نيرانها ويقف ذاك الرجل أمام مدفئة مستندا على الرف الرخامي، يُنظرُ له من حوله فوقعها يظهر نصف وجه لها والنصف الآخر تكفله دائرة المرأة، تعكسه في عينيها، يضع نظارته الطبية على وجهه فتفوق خلفها عيناه إلى عمق لاتتركه هي وكأنه ينظر إليها عن بعد، يريح ساعده أكثر، يتكبر يسند نصف وجهه على راحة يده يشرد بعيدا عن الحكايات التي تلملم بقاياها في مجلسهم تتحدث بعفوية بلهجتها الكنعانية :

- أنا اتصفح الجرائد كل يوم جريدة... بالكاد تنطق بالصدق.

ينظر إليها في صمت.

ترد عليها من تجاوزها في أريكتها تزيج جسدها قليلا لتنتهي لإلقاء كلماتها المتحمسة، تشد صديقتهما من راعها ليزداد انتباهها لها أكثر ولازال الرجل واقفا.

- لم أعد اصدق أي شيء ليس كل ما يقال أصدقه ولا كل ما أراه حقيقة أين الحقيقة؟

تكمل حديثها تشد جسدها في مكانه تلاحق كلماتها تتناقل نظراتها في أنحاء المكان لتسكن قليلا وما لبثت أن نطقت مندهشة مشيرة للحائط بإصبعها :

(*) كاتبة فلسطينية تقيم في الاسكندرية - مصر

قلبت البطاقة لتطالعها تلك المدينة العربية صنعاء من قلب اليمن والتاريخ... العرب البائدة معاك... قتيان... ولوسان... إله القمر في حضرموت... سد مارب وإنباريه والهجرات إلى الشمال حيث الهلال الخصيب... وأرض كنتعان... غساسنة ومنارة... حيث كنا نحن هنا وهناك.

فاح عبق من الماضي ليوغل في أنفاسها وأمامها مدينة تشرق عليها الشمس تغلفها غيوم بيضاء نزعّت حلة الشتاء. ونوافذ صنعاء مفتوحة تغزل حكاياتها من خيوط شمس لا تعيب عنها

وعادت تقلب البطاقة تكمل قراءة كلماته الماثلة في النصف الآخر منها وتصفن في مقعدها يشدها الفضاء العريض أمامها.

«هو يقيم مثلي في بلاد بعيدة وتزوج من الأرض البعيدة وتنتظر إلى البطاقة لتلاصق وجهها نسمة رطبة.

ورفعت نظراتها لتشقى عباب البحر الممتد أمامها.

له بيبة يؤرجع أمراً هو فعل عود شلح نفسه مع العائدين من هناك... يلم في يده خيوط المكايبة ويد أخرى يكتب اسمه معهم أينما كانوا هو معهم وأكملت حديث كلماته حين جاء إلى البلد البعيد قبل اتفاق "أوسلو".

وعادت أفرانها تحمل بطاقته وكلماته وتبحث عن تلك الاتفاقية فتشعث بين رفوف مكتبها في أدرانها لملت أوراقها المبعثرة لتعرف متى رحل معهم؟!

3 - عين

تمسك بمقبض الباب، دوماً يعاكسها، تشده إليها فيشرح أمامها على غرفة نومه المصمتة ممدداً في سريره دافئ رأسه في دائره تملط قليلاً لصوت أزيز الباب استدار بوجهه ناحية ينظر لوقفها ببابه ودار برأسه يبحث عن عقارب الساعة المعلقة على الحائط... ونظرت هي إلى حيث نظر، كانت عقاربها تشير إلى الثانية عشرة ظهراً.

تقدمت خطوة نحو سريره فعاقت قدماها جرائد مكموة على أرض الغرفة، غلا صوت خشخشتها انحنت قليلاً عليها تلتقطها وتنتظر إلى صفحاتها في جو أحاطته العتمة إلا من دخول ضوء كالخيط إليها من فتحة الباب.

إله الحب، صالون فرنسي لممثل فرنسا يرسم على جدرانها عيوناً عراقية وكيف سكنها الحزن؟

يلق أمام المدفئة يلتمس دفئاً منها هدأت جذوة النار ليبدأ توهج الجمرات تحت رماد يغطيها.

تدبعت زوجته لها فقامت تشد الصندوق الخشبي تلتقط قطعة خشب كبيرة وتلقيها على الجمرات المتقدة وعادت لتكمل حديثها وعاد هو ليستند على الزف الرخامي والسنة النيران تعلق، تلم الحكايات تلغها لتفرسها في الرماد المتقد.

وسكنت في أوريكتها وقد تعلققت عينها على لوحات قد تكون لذلك الرسام راكان ديدوب وعين الأخرى على الرجل ووجهه المنعكس أمامها على المرأة.

والنيران علت السننقا وأزداد أوارها

2- ويذكرني

تدير المفتاح لتفتح صندوق بريدها ، تتلح في رسالة... تمد يدها إليها تتأملها تعرف مرسلها من حزمة الأسطود المنعقد.

تتجسس المظروف بأناملها تمررها عليه تتوقع أنها بطاقة فتسال نفسها :

- هل هي بطاقة تهنئة بالعيد... وأي عيد مرّ أو سيمرّ عليها أو عليه!!

فكلامها تقطعت به الأسباب والظروف.

تشبثت بالمظروف تخاف أن تفتحه فتقرب من كلمات كتبها فيتبدل حالها وتحتار كيف لها أن تفتحها تختار مقعداً خشبياً على الطريق تجلس... تحاظر عندما تفتح المظروف بدقة، تمد أناملها وتسحب بحذر محتواه :

2004/1/17 صنعاء

واستهل كلماته

بصدقتي

فرحتُ لاتخاذها لها صديقية ويخبرها عنه وعما يفعل هناك في مؤتمر عن الرواية وتدوات تقام لأجلها ويصفها أنها مهمة جدا.

عناوين عن حصار العراق وأسر يهددها الجوع والدمار.
واناس يحتفلون بسنة ميلادية جديدة، يفرغون للنبيذ
في جوف سمكة لتظل نظرة عينها ثاقبة تدين القسوة.
– كم الساعة الآن؟

أعدها سؤاله لواقعها بنبرات صوته الخاملة.
لم ترد

طوت الجريدة بعناية تحاشر من هواء غرفته أن يجرح
كلمات قراتها خرجت بها حيث غرفتها أو صدت بابها.
أخرجت نظارتها وهي تجلس على حافة سريرها،
تسحب جارور مكتبها، تنكئ عليه تعود إلى "عين" وتعيد
قراءة (حقوق سمكة)

قسوة... غلظة تعيط بناء، تعذيب كائنات وبشر ضعفاء.
يخرشبات على باب غرفتها تلفتت نحو الباب كانت قطنها
قد رأتها من وراء زجاجه ثم لم تلبث أن مدت يدها من تحت
وفتحت ..

وجاءتها كلمات زوجها الأمرة :
– حان الوقت للتخلص من هذه القطة.

تقلب صفحاتها على عناوين الأخبار والصور الناطقة
في ملامح قاسية ... تجمهر... لافتات... احتداد... غضب.
وشال أبيض يلف رأس فتاة، بعيونها الواسعة
المستديرة وشفتاها تكادان تنطلقان في الصورة.

فارتسمت على وجهها علامات الدهشة.
ترى ماذا تمكي؟

ماذا تقول؟

طافت بعينيها إلى باب جانبي في أعلى الجريدة
عنوانه "عين".

عين فوزية مهران وهي تكتب عن حقوق سمكة
وتساؤلاتها

– ما الذي يدفع الحيثان إلى الانتحار؟

نفايات .. تلوث

وأسر تعيش على حافة الخوف والجنون. أطفال... هدم
بيوت... تقطيع أجساد من لا ذنب لهم... لا ذنب إلا أجدادها
لهم عاشوا فوق أرض كنعان.

اقتراف

زينة خلفان*

بدّ أن يتذكّر ريكاً بنت العمّة عزة. فبيتها ملاصق للجدار وكأنّه جزء منه، مع أنّه لا يعدّ من أملاكهما. ومن ثقبه تبرز كرات شعر بيضاء، وقصاصات صفراء أمحت كلماتها، وخرق بالية باهتة الألوان بقيت محشورة في كويّ الجدار المختلفة

ماتت ريكاً وهي طفلة، عمرها لا يتجاوز العشر سنوات، ومن بعدها عاشت العمّة عزة في حداد دائم تصدّت لكلّ من تسوّى له نفس هدم الجدار الطينيّ فهو مسكون بروح ريكاً. عندها اجتمع بيتٌ للحوّل حول (1) والذي حضره كلّ أطفال القرية، وعنده كانت تنتظر صديقاتها ليذهبن إلى "الهيبة" (2) ويعدن محمّلات بالعرائس والطلوى. هناك عند الجدار، كانت ريكاً تشارك صديقاتها في عمل "الدغوش" (3) وكنّ يتنافسن في من تصنع اللذّة. اعتادت حمل مصحفها في طريقها إلى مدرسة القرآن حيث تتلمذ على يد ابن عمّها. حفظت جزء "عم" وكانت قبل ذلك تلوذ إلى الجدار ضحي كلّ يوم بعد عودتها من المدرسة، وتنتشي بقراءة ما تعلّمت. تغشاها الدموع ويرجع قلبها وهي تردّد الكلمات بمخارجها الإيقاعية ونهاياتها المتجانسة دون أن تفقهها. وحين ختمت القرآن أقيمت لها "الخمينة" (4).. مشيت في أرجاء القرية مع رفيقاتها مغفورة بالأنشيد والتزائيل. وتناوالت النساء الغداء اللذيذ مع أمّها. هذا الجدار ذاته شهد عراك ريكاً المستعصم مع أحد قتيان القرية الذي أرداهما أرضاً مخضلة دماؤها. ظلّت تلغنه طوال حياتها لكنّه غدا الآن أكثر ضخامة وأطلق لحيته السوداء إلى منتصف جسده.

طوال سنواتها العشرين لم تنس ريكاً ذلك اليوم من عمرها عندما كانت في العاشرة، حين كانت تمرّح كعادتها وتنتظّر مع ضفادع القلج قرب ضاحية "مصيفير" المسكونة

كوب الشاي ممثليّ حيث تطفو فقاعات صغيرة لا تلبث تختفي، وتتكاثر مكانها طبقة رقيقة تخفي أسئلة بعيدة تغور في ذاكرة الشاب. كانت عيناه تخترقان صفحات المصحف الصفراء وتقرآن زمناً غارقاً في غيابه يربّع صدى بعيداً حين كانت تردّد دونما اكترات قلبي كما الحجلة تزمز فيها الهبوب.. ولا تعلم كم يثبت قلبه هو الآخر. فكّر كثيراً: ماذا لو أنّها أخذته معها؟ هل كان سيحبها وهي ملقاة بين جبلين تلوّك أبواب السّهر وتكتسي أسمال المرأة؟

وماذا لو أنّها لم تختبر مشرق الجبلين وبمّنت حياتها أو موتها شطر مغربهما؟! لكنّها هي ذي تؤثر العودة ومن يراها لا يصدّق أنّها في العشرين من عمرها.. تحبو على أطرافها الأربعة، يداها أطول من ساقها، لها فكّان بلا أسنان وشفتان تنكمشان للدخول.. عيناهما غائرتان بعمر لا تراه كانهما بثران أجوفان. وشعرهما يلتف حول رأسها مثل سفع النّخلة.

أتت بفتة، وتدفّقت الجموع من الجوار. عرفتها أمّها ونذرت ذنب بقورتها، ولمّا لم تف بنفرتها، أخذت "هي" تغامر البيت كلّ مساء لا أحد يعرف إلى أين، تلتف بالليل وتمضي مرّةً رآها أحدهم تمطي ضياعاً هائلاً محدثاً ضجيجاً مرعباً عند أطراف القرية وفي الصباح تعود إلى البيت، تاكل ما تبقى القلط عند القمامة. ثم تحبو نحو الجدار وتسرد للأطفال حكاية الضفادع والكب والغيمة السوداء.

في وسط القرية.. بعيداً عن أطرافها وتخومها، يثور بناء عتيق لجدار طينيّ بنّته سواعد قديمة غيّبها الموت منذ زمن بعيد. كلّ من يقطن تلك القرية ويمرّ بالجدار لا

وفي تلك الأثناء، كان الشاب يحاول التقاط أنفاسه التي أخذت تتوالى مثل خيط ينحل من بكرة كبيرة. أصاخ السمع، فيما صوت اصطفاق الخطوات الثقيلة يشل انحلال الخيط والهبوب التي تقيل مصفرة سorean ما تستحيل خطأ أبيض يقسم بطن السماء نصفين.

خلف الشاي حلقيتين صفراوين في قعر الكوب، تخللتها مساحات بيضاء. أخذ الشاب يتاملها، بينما تكسدت الأوراق على الطاولة أمامه.. وعلى يمينه اصطفت بضع كلمات على الشاشة البيضاء للجهاز. كان قد بدأ طباعتها منذ يومين ولم يتمكن من المواصلة، إذ أنه كلما حاول ذلك يباغته البياض النافر بين الحروف والكلمات والأسطر. سعى جاهدا لتفعلية البياض بالمشاهد المتفتقة في ذهنه لكن المساحات البيضاء كانت تتوالد وتستشري. وطيف ريك على ذاكرته كما لو أنه يعيش زمنها. مصحفها الصغير يحتفظ به قرب سريره بدا ممزق الأطراف رقيقا. هبت نسمة ليلية باردة تناثرت على إثرها كل الأهداق حول الشاب عدا أوراق المصحف، بقيت مسطرة حول اليسير يصافح اسفوراها الظلمة المتلائة خلف النافذة بمصراعها الزجاجيين اللذين ما انفكا يصطفان ويؤمران مع الهبوب.

بالجن، والتي تقع عند مؤخرة القرية. وفيما كانت أمها تحاول جذبها "بالحوار" (5)، كان السحرة يفعلون ذلك بالسلاسل بام عينها رأت كليا حلق بلا جناحين فوق نخلة "الزبد" (6) المظلة من الضاحية. تارة يظهر له ذيل ثم لا يلبث يختفي. كان بيتسمل لها وكانت له عينان مستديرتان ضاحكتان وفيما يشبه الحلم، حينما رقت عينها برمة لتعاود فتحهما، خيل إليها أنها رأت أمامها على امتداد الخضرة غيمة سوداء ذات خيوط متشابكة وكثيفة يتدلى من وسطها ما يشبه مؤزة سوداء بين عودين كثي الشعر. اهتزت ريك وأطلقت العنان لساقها.

كانت تسمع خلفها وقع الخطوات الثقيلة على الطين والقهقهات المتقطعة يتردد صدها بين الضواحي. ثم انفتحت الأفق أمامها على بيوت القرية وهي تترجرج تحت وهج الشمس في عينيها المبتلتين. أول ما صادفها كانت البيوت الطينية المنخفضة والمتداعية، اقتحمت جدرانها الصغيرة المهتمة واحدا تلو الآخر.. وقعت مرة، موثتين .. تجرّح مرقاها وطعن الحصى قدميها الحافيتين

لاح الجدار الطيني أمامها واختابت خلفها. انخفض وقع الخطوات ثم اخفى أنكارت ريك على الجدار الذي تنشت بعض تقويه لتغطيها بالتراب.. تعدت قرية ولققت أنفاسها.

الاحالات :

1. عيد الميلاد الأول في حياة الإنسان.
2. سوق صغير يقام قبل العيد
3. عادة الغتيا الصغريات في الماضي حيث يجتمع عند الطهيرة في مكان ما في القرية ويشتركون في طهو العدا
4. اجتماع صغير ينظم لمن ختم القرآن من الصغار وهي أيضا عادة قديمة عندما لم يكن ثمة مدارس
5. جمع حورة وهي شبيهة بالمجرب أو التميمية
6. من أنواع النخيل

جنو النعجة

نجيب السعدوي

سعيدة .. كان يظنها ستكون في أسعد لحظات العمر...
لماذا هي حزينة كأن الليل قد أصبح سديها... نادتها
أمها... فذهبت دون أن ترجع إليه... ولم يطل انتظاره لها،
فقد ناداه عم طلقا منه الرحيل... يا نداء الرحيل إلى
المجهول... اكتشف أسرارك...

لنتبه الصدمة وانفجرت الأسئلة... لماذا كان يريق الفرح
يضيقه بك الحزن أمه... لماذا احتقرت ليلي أمه وعمه... كيف
هان عليها لماذا لم تسأل عنه... لماذا تنازلت عنه... هل
كانت تحبه حقاً... كم عذبه ذلك السؤال... كيف أحبه... إنه لم
يكن مناضلاً أبداً... ولم يكن يشارك أبداً في المظاهرات...
كيف أحبه... هل كانت تكذب عليه؟ ولماذا تكذب عليه؟

انتهت الصدمة وانفجرت الأسئلة... وأصبح يبحث عن
الحقيقة... وسرعان ما انكشفت له الحقيقة:

- أحك لي عن بلدك يا أم ضو .

- بلدي اسمه القطار...

- وأين تقع القطار...

- القطار يا عزيزتي صحراء خلاء... الرمال فيها لا تملّ
التصغير أبداً... حتى أن نصف أهلنا مرضى بالعين... أما
العقارب فهكذا كبر الواحدة... إنها حشرات قبيحة المنظر... إنها
كل صيف تقتل منا اثنين... أما الماء فهو بعيد عن كيلو مترات...
وكل صباح نذهب على البهائم لنأتي بالماء... أما الضوء فلا
نعرف غير ضوء الشموع والقمر... هذا هو القطار باختصار...

- اللطف على ابنتي... مستحيل أرمي ابنتي في ذلك
الجحيم...

... ليلي... عرفها في الجامعة... وأحبها هناك... كانت
جميلة بريئة... وكانت مناضلة نشيطة... تتكلم في
الاجتماعات العامة... وتزرع الأوراق على الحائط العارية...
وتشتم الرجعية والصهيونية والخونة والملاء... ومع كل
ذلك... وربما قبل ذلك... كانت حسنة لطيفة رفيعة
أحبها بجنون... وأحبها كان حتماً لم يكن يدرك كيف تعلق...
لقد بادلتها حباً بحب... ووداً بود... لكن أمه كانت كابوساً
مخيفاً أزعج أحلامه البريئة... وجعله يقترب من الجحيم

هل انتهى الكابوس حقاً... حقيقة أغرب من الخيال...
أمه معهم في الطريق إلى ليلي... صحيح أن وجهها كان
عالياً من الفرح... كان دائماً عالياً من الفرح... حتى يوم
علمت بنجاحه لم تبتسم... لم تفرح... زغرد الجميع إلا هي
- أمه - لم تفرح... لقد كافحت لينجح ولدها ويوم أثمر
كفاحها لم تفرح... عمه معهم في الطريق... تذكر حبه للغنم،
فهمس له محذراً إياه من الحديث عن الغنم، فوعده وأقسم
أنه لن يفعل ذلك وأنه سيمثل دور رجل أعمال... أطمأن إلى
وعده والتفت إلى أمه مقهوراً... كان يريد أن تلبس ملابس
أكثر تحضرًا... في الحقيقة هو لم يطلب منها ذلك، لأنه
يعرف أنه لو فعل لشتمه ورفضت الذهاب معه...

صدمت واشمأزت أم ليلي حين رأتهم. نجحت في إخفاء
اشمئزازها ورحبت بهم... سألت أحدهم عم ضو وأش حال
الوالدة رد عم ضو - جاءت زوز عنايق وجدي - فتصيب وجه
ضو عرقاً وغضباً، أما البقية فقد كمروا ضحكاتهم...

انسحبت ليلي وانسحب وراءها ضو... صدمة
وصدمة... وضو يرتعش خوفاً من الآتي... ليلي ليست

- الفوق مع عمي صلاح...

- ولماذا لا تناديها؟

- لأنها ستضربني...

... وبعد دقائق كثيرة أحسّت أن عمه صلاحا خارج
وليلي قادمة إليها... رحت بها قليلا ورجعت إلى أعلى...

... وبعد دقائق قليلة أحسّت أن ولدها قادم... فزاد دقات قلبها حتى ظنّت أنه سيقفز إليه...

... وهال صو تبذل أمه، لقد كانت شامخة كجبل سيدي
بعمود، فلماذا هي بأثمة ذليلة؟ وأنها لم تستطع النوم
أبدا... تغفو قليلا فتوقظها صورة سيارة حمراء فاخرة...
وتغفو قليلا فتوقظها صورة ابنها يطبخ العشاء، يفسل
الماعون... بينما ليلى جالسة تقرأ كتابا وتتفجّر على
الثلثية... إنها صور حرمتها النوم... سباحا ما إن خرج صو
حتى يدخل بهال... فقدت سيطرتها على نفسها وأرادت أن
تضربه بضربتها ليلى وأطردتها لا مبالية بصياح الصغير
البريء... استغزبتها السيارة الحمراء فهشمتها واختفت
تبحث عن ولدها... وجدته وحكت له الحكاية فردّ ببرود
قاتل "إنه قريبها... ابن عمها".

ثم انهارت وبعد يومين ماتت

بهت صو ولم يصدق أن أمه تفعل كل ذلك... لقد عرفها
قوية تقصد أهدافها مباشرة ودون لف أو دوران... فكيف
استطاعت رسم تلك الصورة الزائفة الكاذبة عن القطار... ثم
هم يستكون مدين لا القطار... فلماذا الدماء، لم يعرف عن
أمه كل هذا الدماء... عرفها قوية لا تهادن...

اتصل مرارا وتكرارا بليلى وحين يئس من الاستماع إلى
صوتها... سافر إليها... هناك وجدها... وبخته واشترطت
عليه شروطا... اشترطت عليه أن يسكن هناك على ضفاف
المتوسط... وقد استجاب لشروطها وكل شروطها... كان
كل ما يريده هو أن تبقى معه... إنه عاشق أعمى... يظن أنها
آخر أنثى في الدنيا... أمه... خائف جدا... لكنه قرّر أن
يتمرد... ذهب إليها متحذيا... وحكى لها الحكاية فشمته
وأطردته... فلملم حقايبه... ورحل سيرحل إلى هناك
إلى ضفاف المتوسط... بحر وجمال وحنان... يا ليلى... يا
حلما ليس سرايا...

... وبعد اعوام، استبد بها الشوق لتطأ تلك الأرض... وجدت
إمام الدار سيارة حمراء... طرقت الباب ففتحها فلأل صغير
باسم أحسّت أنه حفيدها... فاحتضنته... ضمته إلى
صدرها... وقبلته... مسحت دموعها وسالته عن أمه...
فأجابها:

أربعون يوما في عكا وقصائرها

أبو مروان عكر*

ما زالت كاسات الماء مربوطة بسبيل جامع الجزائر؟ هل مازال (سوق العتم) فيها يعج بالوافدين من القرى والبلدات المجاورة؟ هل مازال عمي إبراهيم يجلس على المقعد الخشبي الطويل كأنه سوير عليه فرشاة في مكانه المتواضع للضخائر، ميناء عكا.. سجن عكا.. سور عكا وشاطئها، بوابتها... أصوات اللئاعين فيها... شرطة السير، والحافلات المتجهة صوب مدينة حيفا.

أجل! تذكرت كل هذا، بل وأكثر عن مدينة عكا الجميلة، ولا أدري لم يأت إلّ شمس رائحة عطوة، قد تكون رائحة زهر ليمون يساتين عكا المحيطة بها، تذكرت هذا وأنا أقف على الشرفة والوريقة في يدي، نظرت إليها أيضا وأيقنا.

عادل/مدينة عكا... عادل/ مدينة عكا... الآن تذكرت، إنه ابن عمي إبراهيم، وهو وأنا من نفس الجيل، كان يمتلك كرة صغيرة يتباهى بها أمامي كلما اصطحبتي المرحومة والدتي من قويتنا إلى عكا للتسوق ومن ثم تمر على عمي للسلام قبل المغادرة

ولكن! ومن أخبره بمكان إقامتي في لبنان؟ ومن أعطاه رقم الهاتف ليتصل بي؟... كل تلك الأسئلة ساجد جوابها عند الساعة السادسة

ونظرت هذه المرة إلى الساعة في يدي... ما أثقل دوران الزمن حين تكون راغبين في دولته بسرعة.

وأخيرا مرت الساعة والحقائق متناقلة بعد ملل وضجر مشهودين في تلك اليوم من شهر شباط، وجدت نفسي أدخل إلى مركز الهاتف قبل الموعد المقرر بربع ساعة، وجلست أنتظر ويبدو أن ابن عمي كان أكثر لهماة مني، فما أن جلست

فضضت الوريقة المطوية بعد أن ناولتني إياها ابنتي وفرات؛

.. مصدر المكالمة... فلسطين.

- المطلوب: أبو مروان.

- المتصل: عادل/عكا.

- الوقت: السادسة مساء.

- السنترال: الليل.

في البداية، لم أصدق ما قرأت.. أعدت القراءة مرة ثانية وثالثة وعاشرة ولكن ماذا يريد مني عادل هذا؟ بل من هو عادل هذا؟ أصبح أنا المقصود أم أهد غيري وقد يكون تشابها في الأسماء؟

كم الساعة الآن؟ سألت ابنتي رغم أن ساعتني في يدي.

إنها الثانية بعد الظهر! أجابني وهي تحاول أن تشير إلى ساعتني التي في يدي.

أربع ساعات... بل أربعة أيام، بل أربعة أشهر، كيف سيمضي هذا الوقت الطويل؟ وأين سأمضي؟. الوريقة في يدي. أطلع إلى الساعة المعلقة على الحائط أمامي، وبدت لو أن عقاربها تسابق الدراجين وتتوقف عند السادسة.

كنت أتصور جوعاً، ولكنني أشعر بتخمة، فكرت كثيراً أن أذهب إلى مركز الهاتف لأتأكد إن كنت أنا حقاً المقصود بالاتصال أم لا؟. ولكن صاحب المركز وأبناءه والعاملين فيه أصدفائي ويعرفونني جيدا، ترى؟. أتكون مزحة؟. كذبة؟. ولكننا في شهر شباط وليس في نيسان.

وقفت على الشرفة. أطلع إلى جنوب الجنوب حيث عكا! هل زالت كما عرفتها قبل أكثر من خمسين عاماً وهل

روح المرحوم والذي الذي لا أعرفه.. توفاه الله قبل ميلادي..

وظل هذا الحلم رفيقا لي إلى أن جاء ذلك اليوم وتحقق الحلم ولا أريد أن أدخل في تفاصيل وصولي إلى الحدود اللبنانية - الفلسطينية لأنها تحتاج إلى صفحات أكثر. داخل الأمن العام الصهيوني في الناقورة سألتني ذلك الضابط بضعة أسئلة أجبت عليها كلها :

- هل هي الزيارة الأولى لك إلى (إسرائيل).

- تصورا.. بعد خمسين سنة.

- أين كنت عام 1982؟.

- لم أكن في لبنان.

- أين ستكون إقامتك خلال الزيارة؟.

- عكا.

بعد ذلك ناولني التصريح - لشهر واحد - وكان ابن عمي قد وصل وانتظر خروجي من الأمن العام.

عقوبتي... والرائي من أول وهلة... وكان العناق الطويل... فكان الكاء والدموع فضاعت الكلمات من الفرحه.. عيوننا هي التي كانت تتكلم... ودموعنا هي التي كانت تعبر فقط

منذ تلك اللحظة.. بدأت رحلة حلم عكا تتحقق.. وأصبح الحلم حقيقة واقعة في الوقت الذي نشقت فيه هواء فلسطين المنعش وأريج تربتها الفواح.. ها هي جارة البحر عكا أمام ناظري... خمس دقائق فقط وأكون أمام جامع الجزار أشرب من مائه العذب.. بل وسأصلي هذا اليوم في رحابه الطاهرة.

غير أن برنامج الوصول كان يقضي بالذهاب أولاً إلى بلدة "المكر" حيث العائلة كلها تنتظر في بيت ابنة عمي ليلى.. وهكذا كان

وانطلقت بنا السيارة شرقا باتجاه مدينة ترشيحا.. طلبت من عادل أن يتركني أتذكر الأماكن التي قد أتذكرها ونحن متجهان إلى المكر التي تقع في نفس المصير.. استجته إلى ترشيحا.. لاحظت أمامنا جزيرة دوران فقلت : ألم يكن مكان هذه الجزيرة شجرة جميز تدعى (جميزة سعد الدين)؟. قال بلا وأضاف ذاكرتك قوية يا ابن العم.. ولكنني تابعت بلهفة النظر أمامي وشعالي ويميني.. هناك عند قمة الشارع بلدة "الحميمية" الصغيرة.. قال : أجل.. وهذه قرية أم الفرج ولكن

حتى سمعت جرس الهاتف وسمعت العامل يقول : لقد وصل للتو.. وأشار إلي أن أدخل الغرفة رقم واحد.

• نعم؛ من يتكلم (قلت ذلك وبدأ قلبي يدق بسرعة)

• أنا عادل؛ عادل عكو من عكا.. هل أنت عبد العال ابن عمي؟.

• صحيح... أنا هو... كيف حالك وحال العم أبو عادل وأم عادل وجميع الأخوة والأخوات؟. وهمت الدمعة أن تسقط

• بخير... كلنا بخير... عمك توفي منذ سنوات.. أريد أن أطمئن عنكم.

• ونحن أيضا بخير!.. ولكن أخبرني كيف علمت مكان إقامتي ورقم الهاتف؟.

• ممن يزورون فلسطين من لبنان ونحن هنا نود زيارة ملاحظة.. فقط أرسل لنا صورة بطاقتك الشخصية لنحصل لك على تصريح.

• سأفعل ذلك فوراً.. فأنا جدم مشتاق لمفولتي معكم

للتذكير فقط.. فأنا عضو في اللجنة الشعبية الفلسطينية في مخيم نهر البارد وأعترف مواعيد زيارات مندوبي اللجنة الدولية للصليب الأحمر للمخيم.. وأعرف بأن علي التصرف بسرعة لأن يوم غد هو موعدهم.

كتبت الرسالة على النموذج الخاص.. ووضعت صورة بطاقتي الشخصية داخل الرسالة وما هي إلا دقائق حتى وصل المندوب فناولته الرسالة على الفور وغابر بعد أن أخذ الرسائل الأخرى.

بعد ذلك.. عشت أياما في حلم عكا وضواحيها وقضائها وشوارعها وطرقاتها.

أبناء جبلي هل أرى واحدا منهم؟. وشجرة التين الكبيرة التي كانت في دارتنا هل أستطيع الصعود إلى أغصانها كما كنت أفعل قبل أكثر من خمسة عقود؟. وبركة قريتنا الشهيرة هل مازالوا يصعدون إليها بواسطة الدرج النافر من حجارتها؟. ومدرستي الأولى هل مازالت تنتظر طلابها؟. وهل ما زال الأستاذ قاسم يحتفظ بالقصة الطويلة التي يستعملها لإسكات الطالب (الغلباوي) وهو جالس مكانه قرب النافذة الكبيرة؟. والفلق.. هل لا يزال جاهزا للعقاب؟.

كل ذلك مر أمام خاطري كشريط مصور أعادني طفلا أحمل القرآن الكريم صبيحة يوم العيد وأقرأ سورة (عم) على

وحبذا لو كانت إلى جانبها ملعقتان من اللبنه مغمورتان
بزيوت الزيتون الصافي، وكان لي ما أردت.

عادة أهلنا في فلسطين هي عادة أصيلة، فهم يعتبرون
الضيف لأحدهم ضيفاً على كل واحد منهم، لذا فهم يساعدون
المضيف بالكثير (سكر، شاي، قهوة، زب) وحتى مادياً.

كثير منهم، لهم أقارب في لبنان، وجلمهم يريدون
الإطمئنان عليهم بالاستفسار عن أوضاعهم الاقتصادية
والمعيشية. وكنت أجب على كل الأسئلة والتساؤلات بكل
محبة وفي صدور حبيب.

لم ندم الليلة، بقيت وأم سامي وزوجها أبو سامي
نتحدث عن كل شيء، عن مات وعن لا يزال حياً، عن
تزوج وكم ولدا أصبح لديه وماذا يفعل إلى أن أدركنا
الصباح، ورغم ذلك لم أجد رغبة في النوم.

وشاح الخبر في القرى والبلدات المجاورة بوجود
ضيف من لبنان لدى أم سامي عكر وبدأ الزوار يتوافدون
منذ صباح اليوم الثاني للزيارة، من جديدة العكر، كفر
ياسمين، ترشيش، شفا عمرو، الشيخ دنون، أبو سنان،
البيعة، المزرعة وعكا، وكان كل وفد يقدم لي دعوة للغداء أو
العشاء، وكانت أم سامي هي التي ترتب المواعيد وكيفية
تلبيةها حتى أصبحت الأيام العشرة المقبلة مليئة بالغداء
والعشاء وأحياناً إصرار على الغداء والعشاء والسهرة معاً

لبيت معظم الدعوات تقريبا، وتفرغت لتلبية دعوات أفراد
العائلة والأقارب (أولاد وبنات عمي، وأولاد وبنات خالتي).

استطيع القول إن حلم عكا قد تحقق في اليوم الثالث حين
وصل عادل وزوجته بسيارته يريد اصطحابي إلى عكا.
شعرت برعدة لفظة بادي الأمر: سأري عكا من الداخل ومن
الخارج هذا اليوم.. سارها اليوم هل هي كما تخيلتها وأنا أقف
على شرفة منزلي في لبنان أم لا. سأشرب اليوم من سبيل
جامع الجزار وسأخذ صورة تذكارية وأنا في رحابي، سأسير
في الطرقات الضيقة رفيقة طفولتي، سأتجول في الأسواق
التاريخية لعكا القديمة، وأصل إلى بوابتها الجهة الشرق لأنجيل
باعة أيام زمان (كعكبان بتعريقة، اللحم بسة قروش عند
عباس الدين، البرنقال اليافاوي بخمسة قروش للصندوق).

ولأنني كنت أتوقع هذه الدعوة، فقد كنت جاهزاً
للذهاب، وكنت أقفز أمام عادل وزوجته كطفل صغير في
الطريق حيث تقف السيارة، وأم سامي توصيهما بضرورة

أين بيوتها؟ فضحك، فعرفت الجواب دون أن يرد... هنا كانت
بيارة أن زمزم على جانبي الشارع، وعند حدود البيارة ستظهر
قرينتا (الثل)، وبالفعل بانت الثل، وبان بيتنا حجارة بيتنا.
فالقرية كلها أكرم من الحجارة، ولم أسأل لماذا لأنني أعرف
الجواب من ضحكة ابن عمي الأولى... إنها بركة الثل الشهيرة
بعمقها ومائها الصافي، لا تزال كما هي بحجارتها وبرجها
الناظر والأعشاب الثابتة على جوانبها... أرجوكم توقف يا
عادل! أريد أن أصدق إليها، وكم كانت نهشتي كبيرة حين
نظرت للماء فلم أجدها. هنا سألت وصممت أن ألا يكون
الجواب ضحكة، قال: لقد سحبو مياه نبع البركة بواسطة
قساطل إلى مدينة نهاريا، ورغم أنني شعرت بضيق لتجاهل
اليهود هذا الصرح التاريخي بطريقة متعمدة، إلا أنني لم أظهره
في يومي الأول، وتابعتنا مسيرنا مجدداً باتجاه العكر، وما هي
إلا دقائق حتى وصلنا إلى معصرة للزيتون... وطبعاً لا زيتون
فيها ولا زيت، وفي الجهة المقابلة، بركة "الفؤارة" التي كان
يستخدمها سكان بلدة الغابسية ولكنها اليوم تروي
مزروعات المحتلين ومشاريعهم الزراعية، وصلنا للطريق
الترابي الذي يوصل إلى الغابسية، إنه نفس الطريق الذي كنت
أسير عليه قبل العام 1948، إلا أن القرية بعد ذاتها غير
موجودة باستثناء مسجدنا ذي النخلات الثلاث في باحته...
هذه "دنون" وهذه "جيت"، وهذه "كفريا سيح"، المواقع هي
هي لم تتغير، ما تغير فقط البناء الحديث والشوارع العريضة.

كل قرية مرزنا بها تذكرتها وعرفتنا دون مساعدة ابن
عمي عادل الذي كان معجباً بظلمتي وذاكرتي، وكان يهز
رأسه بالموافقة كلما ذكرت اسم قرية أو بلدة.

عادل لديه هاتف محمول، فكان كلما وصلنا إلى مكان
يتصل بالعائلة ويخبرها مكان وجودنا، وما أن انطلقنا
لندخل بلدة "جديدة العكر" التي تعتبر مدخلاً للعكر حتى
فوجئنا بمركب من عشرات السيارات ينتظروننا في ساحة
"الجديدة" لندخل بلدة العكر وكأننا في عرس

مسحت دمعتي حين أخبرني عادل بأن كل السيارات
التي خلعنا هي للعائلة، والمناجاة الكبرى كانت أمام منزل
ابنة عمي ليلي، حيث تجمهر معارفها وجيرانها للترحيب
والتهنئة بسلامة الوصول.

لم ينته التعريف والعناق واليكاء والدموع إلا بعد
ساعات من اليوم الأول من الزيارة، تمنيت على ابنة ليلي (أم
سامي) أن تكون أول لقمة أكلها حبة زيتون من فلسطين،

قضيت ليلة واحدة في بلدة "البعنة" وهي من قضاء عكا أيضا في ضيافة ابنة عمي الأخرى هيام، وفي الصباح اصطحبني أبو دياب زوجها إلى حيفا.. وفي الحقيقة، كانت المرة الأولى في حياتي التي أنهب فيها إلى حيفا، تمكنت على أبو دياب أن تنزل من الحافلة في أول المدينة لأبدا رحلتي إلى حيفا مشيا على الأقدام، وبالفعل، بدأنا السير... هذا مستشفى (رامبام)، هذا المعينة، وهذه الحديقة العامة، وهناك "الهدار".

لا تختلف حيفا عن عكا إلا بالنسبة العالية من القاطنين فيها وهم من اليهود، وانتهى يومي في حيفا بعد أن شاهدت معظم معالمها، وأراد أبو دياب أن يهديني تذكرا من المدينة فاشتري ساعة وقدمها لي.

عدنا إلى المكر، فإذا ابن عمتي داود آغا ينتظر ليأخذني إلى قرية المزعة - وهي تقع في نصف الطريق بين عكا ومدينة نهاريا - وتشتهر بالزراعة كبقية قرى وبلدات القساء وفيها معالم يعتبرونها هناك تاريخية كتلك الدار التي يسكنها جنرال إنكليزي إبان عهد الانتداب، والتي تحولت إلى متحف للزوار.

لأن عملي إنتكاري متزوجتان وتقيماني في ترشما، ذهبت إليها بصحبته حيث بقيت بضع ساعات... إحدى ابنتيه صديقة كانت موجودة وقد سمعتهنا تسب وتشتم اليهود الذين احتلوا الأرض وشردوا الشعب، ناديتني صاحبة البيت وأسرت في أنني كلاما فهمت منها أن صديقتها يهودية وتعمل في المخابرات وهي إذ تقول ما قالتها فإنما لتوقني إذا رددت عليها.. غير أنني كنت راعيا فسمعت ولم أتكلم.

قلت لأبي نعمان - داود آغا - لم يبق لي إلا زيارة الأقصى.. فكتشف لي سرا كان سيطرته مفاجأة، مضمونه أنه اتفق مع سائق باص، والأسماء جاهزة في كشف، والانطلاق سيكون صباح غد، ومع ذلك أراد أن يطمئن لي أن نهائي معهم إلى القدس قانوني، فطلب مني تصريح الزيارة ليتأكد بأنه لا يزال ساري المفعول أم لا.. وكانت الدهشة! عشرة أيام تجاوزت عن المدة القانونية للزيارة... وكانت النصيحة بعدم الذهاب خوفا من حالة قد تحضر نحة هناك عند زيارة القدس... زيارة الأقصى والصلا داخله كانت الوحيدة التي حرمت منها بسبب مرور الوقت سريعا.

في اليوم الأخير.. وعلى بوابة الناقورة كان الوداع تماما كما كان اللقاء.. عناق طويل ودموع تنهمر وقبلات.

نظرت إلى عروس البحر عكا وسألتها: ترى هل أراك ثانية؟

إعادتي قبل المغرب لأن أبا خالد ينتظره على العشاء الليلة ما إن وطئت قدماي ساحة الجزار حتى ركعت وقبعت الأرض، ودخلت المسجد فتوضأت واصلت ركعتين شكرا لله، وركعتين تحية للمسجد.

يا الله، نفس الممرقات الضيقة، نفس الأحجام، نفس الأبنية في عكا القديمة التي مازالت تحتفظ بترائنها حضارتها وتاريخها، أما عكا الحديثة فتختلف اختلافا كليا، فتصاميم شوارعها ومبانيها ومنزهاتها وحدائقها فعلى الطريقة الأوروبية تماما

طلبت من عادل أن يوصل زوجته إلى البيت ويرافقني مشيا على الأقدام لأنني أريد أن أعرف الكثير الكثير عن المدينة التاريخية التي حرماني التشرد منها منذ نصف قرن، ففعل ومشينا.. ومشينا.. ومشينا حتى أتينا على كل صغيرة وكبيرة فيها "الميناء، سور عكا، السجن، الأسواق، المقاهي، المدارس، النوادي إلخ" حتى كان وقت الغداء فذهبت إلى البيت لنجد أبناء عمي الثلاثة وزوجاتهم وأولادهم في انتظارنا محمد، محمود، وأحمد وشقيقاتهم اللاتي تقهقر في عكا "شهرزاد وإلهام"، بعد ذلك كانت "جولة" على مكاتب إقاماتهم جميعا، وعدنا مساء إلى المكر لأجد ابنة خالتي جمال البيومي في انتظاري لتأخذني معها.. بعد إذن أم سامي - إلى بيتها في أبو سنان والمبيت عندها.

في صبيحة اليوم التالي، قمت برفقة جمال وابنها في رحلة إلى "وادي القرن"، وكنت أسمع به قبل النكبة ولكنني لم أذهب إليه، وهو وادي مشهور يحيط به جبالان يصعب الوصول إلى قمة أحدهما، ويتوسطه نهر ماء صغير.. قيل لي من يصعد إلى قمة الجبل يستطيع مشاهدة هضبة الجولان السورية.

أمضينا معظم النهار في وادي القرن وعدنا محملين ب(الهليون) الذي يؤكل عادة مع البيض المقلي، وكان التعب قد أخذ مني كل ما أخذ، فبعد العشاء مباشرة استلقيت على السرير فإذا بي أغفل في نوم عميق، استيقظت حوالي الساعة الحادية عشر قبل الظهر من النوم الذي يليه، وكان قد حضر من مدينة حيفا ابن خالتي الكبير محمود البيومي فرافقتني إلى بيت شقيقته الثانية فاطمة عدنا بعدد إلى بيت جمال وكانت قد دعت جميع أبنائها المتروجين للعشاء معنا.

بقيت على هذه الحال ضيفا عزيزا ليس فقط بالنسبة للأقارب بل لدى كل أصدقاء ومعارف الأقارب.

في الرد على مقال "عن التصوف والتخوف..." لمصدق الجليدي

محمد الكعلاوي

الحسني، وفق نظرية الصوفية في "علم أسرار المروءة"، كذلك كتاب "التجليات" الذي ينطلق فيه ابن عربي من القول: "إن الموجودات هي عبارة عن كلمات الله المسطورة في الأفاق" غير أن مؤلف المقال يكتفي بالإحالة على كتاب "إنشاء الدوائر" للشيخ الأكبر وهو ليس رسالة كما ذكر، وقد اعتمد نص هذا الكتاب من خلال طبعه صدرت عن دار سيراس للنشر تونس 1999، ملحقة بترجمة لهذا الكتاب إلى الفرنسية، وللاشارة فقط أقول إن الكتاب "إنشاء الدوائر" صدر لأول مرة عن مطبعة ليدن بألمانيا، 1336هـ، ملحقا بكتاب "عظمة المستوفى" لنفس المؤلف، ثم إن صاحب المقال يقدم إحالة على كتاب محي الدين بن عربي "فصوص الحكم"، الهامش عدد 3 كالآتي: "ابن عربي فصوص الحكم، مصدر سبق ذكره، ص 574 هذا دون أن يسبق ذكر لهذا المصدر، ودون ذكر لمكان طباعته ولمحققه، وهنا تجدر الإشارة إلى أن هذا الأثر تولى تحقيقه بامتياز رائد الدراسات الأكبرية الأستاذ أبو العلا عفيفي، وصدر في طبعات مختلفة لعل آخرها ط. دار الجيل - بيروت 1980.

وفي هذا السياق بدا لنا أن الإحالات المنمّلة لهذا المقال يغلب عليها الاكتفاء بالدراسات والمراجع بدلا من الاستناد إلى المصادر المرجعية، أو ما يصطلح عليه بحسب عبارة القدامى بـ: "أمهات الكتب". وهو ما يستتجبه حديثا المنهج العلمي فلا يستقيم أن يتصدر "باحث" لفصل في مسألة لأحد اعلام الفكر أو العلم والأدب القدامى من العرب أو غير العرب دون أن يحيل بما فيه الكفاية على مؤلفات هذا العلم، ودون أن يكون وفيها بشروط الإمام بالتصوف والأقوال الواردة في المسألة التي يتصدر لدراستها.

أعود إلى العنوان: لست أدري ما المقصود بربط التصوف بالتخوف، قد تكون الفكرة وجيهة وطريقة، لكن

قرأنا في العدد 159 من مجلة "الحياة الثقافية" الصادر في شهر نوفمبر 2004 مقالا بعنوان "التصوف والتخوف" للسيد مصدق الجليدي، والنص الكامل لعنوان هذا المقال "عن التصوف والتخوف تحايثية بن عربي القصوى على مسطح أسماء الله الحسنى" هكذا ورد العنوان بحذف همزة اللقطة "ابن" وهي كما نعلم لا تسقط إلا إذا كانت وسط الاسم كان نقول "محي الدين بن عربي"، ولا يمكن أن نعتبر ذلك خطأ مطبعيا باعتبار أنه يتكرر أول الفقرة الخاتمة السطحة الأولى حين يقول كاتب المقال: "قال بن عربي" (ص 4).

ليس هذا غرضنا، وما تعودنا تتبع مثل هذه الأخطاء، وإنما غرضنا معرفي نظري يتصل ببيان مفاهيم وتحديد أوجه إخلال، ومواطن غلطية وقعت في هذا المقال جانبت الصواب في أمور كثيرة إلى حد قد تكون به حادات عن الشروط العلمية والمنهجية التي ينبغي للمتصنّف للنظر في هذه المسائل أن يكون قد التزمها وحصل بديهياتها.

لعل أول ما يتبادر لقارئ مقال مصدق الجليدي "عن التصوف والتخوف تحايثية بن عربي القصوى على مسطح أسماء الله الحسنى" أنه سيجد معالجة لهذه الاشكالية الميتافيزيقية الكسولوجية ينطلق فيها الدارس من مؤلفات ابن عربي، وكتابات التي خصصها للنظر في هذه المسألة، أو التفرّق إلى أبعادها الانطولوجية واستتبعاتها للنظرية، من ذلك كتاب الشيخ الأكبر "كشف المعنى عن سر أسماء الله الحسنى" وهو كما يدل على ذلك عنوان موضوعه محدد ببحث حقيقة أسماء الله الحسنى وتجلياتها الانطولوجية، كذلك الفصول الأولى من موسوعة "الفتوحات المكية" التي خصصها ابن عربي لقضية "الاسم" و"الاسمية"، ولبلورة تصوّراته الفلسفية الميتافيزيقية المتعلقة بالدلالات الانطولوجية والكسولوجية لحروف المعجم، وللأسماء

وفي المقدمات النظرية التي مهد بها صاحبه للخوض في هذه المسألة وجدهنا يشير في أول مقاله إلى طبيعة الأفق المعرفي والفكري الذي أصبحت تقراً في ضوء مؤلفات ابن عربي وما اشتملت عليه من "نماذج تأويلية طويفة"، وهو يشير في معرض ذلك إلى قراءة الأستاذ والباحث المغربي محمد المصباحي الذي رآه على إمكانية قراءة تصوف ابن عربي ضمن أفق إشكالية ما بعد الحداثة، وإن كان كاتب المقال مرّ على ذلك مرور الكرام، ليهتم بما ارتآه قراءة شخصية للمسألة المشار إليها أعلاه، فإنه تجدر الإشارة إلى أن محمد المصباحي حاول الوصل بين نقد ابن عربي للثقة المبالغ فيها برأيه عليها خطاب العقلانية الفلسفية في إدراك الحقيقة وبناء نظرية المعرفة ونقد مدرسة فرنكفورت للعقل من جهة كونه أمسى أداة للسيطرة ولتهميش إنسانية الإنسان وواد الأبعاد الجمالية والروحية الإنسانية فيه، كما أنه سعى إلى فهم مشكلة وجود الكائن في علاقته بالمطلق الإلهي في ضوء مفهوم الدازين Dasine الهيدغري انطلاقاً من تصوّر هيدغر لماهية اللغة باعتبارها التلطي الوجودي للعالم طبقاً لقوله هيدغر ذات : "اللغة مسكن للوجود".

إن الأفق الذي يتركّز فيه مصدق الجليدي قراءته هذه هو "الأفق الاستمسي" ويعمل ذلك بقوله حتى لا يقولنا (ذلك) إلى استنتاجات مولدة قيصرياً تتجاوز بكثير الأفق الاستمسي الذي تحرك وسطه عقله وخياله" وهاء الاضافة هنا تعود على ابن عربي، وأوضح هنا أن كاتب المقال يريد أن يقرأ فكر ابن عربي ضمن أفق الاستمسية المعرفية التي ظهر فيها فكره وهي القرن السابع للهجرة (13م) أي ينظر إليه وفق شروط إنتاج المعرفة العلمية النظرية وما ارتبط بها من مقولات وأليات وقوانين حددت معالم النظام المعرفي لذلك العصر، في علاقته بتاريخ العلم وتاريخ الفلسفة من جهة كونها قولا مؤسساً على نتائج العلم، وراثته - أي صاحب المقال - في ذلك الإيستمولوجي قاستون باشلار، وقاعدته النظرية الأساسية مقولة باشلار "تاريخ العلم تاريخ تصحيح الأخطاء". إن هذا وجهه وهامّ غير أنه لا يصلح في قراءة فكر ابن عربي، وليس من شأنه أن يوصلنا إلى نتائج ذات جدوى تتماشى مع خصوصية الفكر الصوفي وإشكالاته النظرية، ومسائله الاتيقية والوجودية، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية فإن ذلك يتعارض اطلاقاً مع طبيعة الأفق المعرفي الفلسفي الذي يتوافق في مقدماته النظرية، وأليات المنهجية

ليس ثمّ ما يدلّ عليها دلالة وافية في النصّ سواء عبارة أوإشارة، ثم إن كاتب المقال يستعمل مصطلح المحايطة immanence في اشتقاق مصدرى كالآتي "تحايثية" ويضع إشارة إلى إحالة مرجعية للتعريف بهذا الاصطلاح حيث نقرأ ما نصّه : "المحايطة تعني : الملازم لكائن أو لمجموعة كائنات ولا ينشأ المحايث عنده أو عندها من فعل خارجي" ويقدم لنا صاحب المقال مصدوره في هذا التعريف وهو كما ينص على ذلك "معجم لالاند منشورات عويدات، بيروت باريس 1996 ص 623" ونحن نعلم أن هذا الكتاب المعجم بالفرنسية، فإنه عندها وجبت الإشارة إلى صاحب الترجمة.

أما إذا نظرنا في هذا التعريف وجدناه غيرملمّ بدلالات هذا المفهوم، وإشكالياته النظرية فعاندا يعني : أو ما المقصود بـ "لا ينشأ المحايث عنده أو عندها من فعل خارجي"؟. إن مفهوما فلسفيا إشكالياً ينتزك في هذا العمل بمسئلة الكلمة المفتاح Le mot clé أو القاعدة النظرية التي عليها يؤسّس وإليها يستند صاحب المقال كان من الأجهى تحييد ذلكم وتبيين كيف أن مصطلح "المحايطة" مرادفٌ لـ "القول" في اصطلاحات الفلاسفة والمناطقة والمتكلمين القدامى، وهو يدلّ على وجود شيء ما في شيء آخر وهو بهذا المعنى مقابل للفظ المفارقة أوالتعالي Transcendence، والشئ الكامن في شيء آخر هو الذي يكون موجوداً فيه بصورة ضمنية ولا ينتج فيه بفعل خارجي" (1).

ولمّا كان الأمر هنا متعلفاً بأسماء الله الحسنى في صلتها بوجود العالم ومراتب الموجودات، وبالدات الإلهية نفسها التي محال معرفتها من جهة ماهيتها كما يؤكد على ذلك ابن عربي فإنه وجب عندها مثلاً أن نستحضر محاولة أول فيلسوف قدم تعريفها محدداً في هذا الغرض وهو سبينوزا الذي ميّز بين "العلّة الكائنة أوالمحايطة"، و"العلّة" هنا مقصود بها علّة الوجود في مقابل العالم الذي هو معلول بلغة المناطقة وهو ما يصطلحون عليه بـ : "العلّة والمعلول" إذ محال أن توجد العلّة بمعزل عن معلولها إلى حد جعل فيه بعضهم تقدم العلّة على معلولها تقدماً اعتبارياً لازمياً أي بالرتبة، وفي نظر سبينوزا تكون "العلّة الكائنة أو المحايطة غير متميّزة، وغير منفصلة عن معلولها، فاللّة مثلا في نظر هذا الفيلسوف هو العلّة المحايطة لا المتعدية" (2).

أما إذا دققنا النظر في المنهج المتّبع في هذا المقال،

أطلعت عليها كلها ثم إن هذه الصفحات الأربع التي مسحها مقالك على أعمدة مجلة "الحياة الثقافية" لا يمكن أن تفي بذلك، قلنا إذا كان الجزء الأول من المهمة ممكناً - نظرياً - فإن الجزء الثاني يخرج عن دائرة البحث العلمي الرصين، والنقد الفكري البناء، فما عهدنا بحثاً علمياً جاداً يظهر "فساد بعض الخيال"، فمصطلح الفساد ينتمي إلى دائرة الأخلاق ويرتبط بأحكام القيمة ذات المرجعية التي تقسم الأفعال أو الأفعال إلى "صالح" و"فاسد"، فكيف يكون ذلك إذ تعلق الأمر بملكة التخيل وطاقات الخيال التي هي راغد للابداع كما هي أمست في الفكر العلمي والفلسفي الحديث أداة من أدوات المعرفة، ثم إن صاحب المقال يسعى إلى بسط تصوّره لما أسماه بالخيال الفاسد الذي هو عنده "ما كان معيقاً للفهم وغير نافع في التفهم" كيف ذلك؟ وعلمية الفهم ذاتها تشترط الخيال وذلك لما يتيح من إمكانات في وضع الفرضيات وفي إدراك التصورات، وهنا أحيل على أهمية الأعمال العلمية التي قدّمت في الدورة الثامنة من ملتقيات قوتاج الدولية التي تعقدها "بيت الحكمة" حول **المجال المعرفي في السياسة والعلم والفن** (مارس 2004) وقد نشرت مجلة "الحياة الثقافية" (العدد 159 نوفمبر 2004) نص المداخلة التي تقدّمت بها في هذا الملتقى

وهنا بدلي من المعيد أن أنكر بأن الحكم على الخيال التصوفي بأنه فساد أو بعض فساد هو عين موقف ابن الجوزي في كتابه "تلبيس إبليس" حيث اعتبر أن التصوف لا يزيد عن كونه "أوهاماً وخيالات فاسدة" (8) وهو ذات الموقف الذي أسس عليه ابن تيمية موقفه السلبي المتشدد من التصوف وعدها المقيت لأشراقه الفكر الصوفي، وهو ما واصلته تلميذه ابن قيم الجوزية ويواصله إلى عصرنا الحاضر السلفيون الجدد، وأنتابهم

وأخيراً لريد أن أقول في خصوص الطريقة التي عالج بها كاتب المقال فكر ابن عربي في ما يتعلق بالمسألة التي اتخذ منها موضوعاً لذلك وفي خصوص التعليقات التي أوردتها، إنّي أعرض عن مناقشتها للأسباب المتقدم ذكرها، ولأنّها لم تكن في مستوى الكتابات المعرفية العميقة التي ألفت في فهم ابن عربي والتي كان لبعض التونسيين أمثال مقداد منسي وتوفيق بن عامر وعبد الوهاب العذب إسهامات بارزة فيها

مع خصوصيات النص الصوفي، ومجارية مبانيه الغوية ذات المدرات الانطولوجية المتباينة، وهو أفق ذو أرضية هيرمينوطيقية أي فلسفية تأويلية، وهي الأرضية ذاتها التي تزكت فيها إسهامات الفيلسوف والمستشرق هنري كوربان المتعلقة بفهم نظرية الخيال الخلاق في علاقتها بتخلّيات الذات الإلهية وصدور الموجودات عن الواحد (3)، وكذلك مساهمة نصر حامد أبي زيد (4) الواردة تحت عنوان "فلسفة التأويل عند محي الدين بن عربي" أو مساهمة المغربي منصف عبد الحق حول الهيرمينوطيقا الصوفية بما هي نقد للتأويل التقليدي، وقد ضمن ذلك في مؤلّعه "الكتابة والتجربة الصوفية" نموذج محي الدين بن عربي (5) وأخيراً نشير إلى الأعمال المتميزة للعنسي ميشال شوكفيتش وأبرزها كتابه عن "الولاية والنبوة" (6).

ولست أدري كيف يقدّم كاتب المقال على القول "صفحة التحايل التي كتبها (ابن عربي) على مسطح تلقينيّة الفكر الأشعري والصوفي الأشرافي الهرمسي والأفلاطوني"، وهذا كما هو معلوم طرح تجريبيته الدواساب والمقاربات المعاصرة لنا التي تحولت من التلقيق والقول بالانتباس إلى مجال القراءة المنتجة القيمة التي لها شأنها أن تكشف نموذجية منوال ابن عربي في فهم قضايا المعرفة والدين في الإسلام. هذا النموذج الذي انتهى إلى تأسيس نظام معرفي طرفاه الحدس والذوق، وهو ما اصطلاح عليه عثمان يحيى بقوله: "إن ابن عربي هو المؤسس الحقيقي لفلسفة الميتافيزيقا في الإسلام" (7)، وهنا كما هو معلوم يمكن القول إن كل نص هو إعادة انتاج لنصوص سابقة عليه، لكن ومع ذلك يكون هناك تأسيس لمفاهيم وقيم جديدة، ولقطعة بشكل ما مع القديم، لكن النص الصوفي تماماً كالنص الفلسفي يتجدد مع كل عصر، وتظهر إمكانات جديدة لقراءته وتأويله وفهمه ضمن أفق إشكاليات معرفية، وقضايا وجودية أنية. فتاريخ التصوف والفلسفة هو غير تاريخ العلم، من ثم قال هيدغر: "إن التفكير الفلسفي هو عود دائم إلى الإغريق"، وعليه لا يستقيم كلام صاحب المقال: "إن الكثيرين يودون أن يجعلوه صالحاً لكل زمان ومكان" (8) ثم إن صاحب المقال - يحدد مهمته كالآتي: "لا بد أن نظهر حدود فكره وفساد بعض خياله" فإن كان الجانب الأول من المهمة التي نددت نفسك لها ممكناً على الأقل من الناحية النظرية رغم أن مؤلفات ابن عربي كثيرة تقارب 300 أثر ولا اعتقد أنك

الاحالات :

- 1 - جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية دار الحبوب للنشر تونس، 1998، ص 412.
- 2 - م ن، ص 412 - 413.
- 3 - كما هو معلوم وضع هنري كوربان مؤلفات عديدة في خصوص التصوف الفلسفي والاشراقي أما أبرز كتبه في ما يتعلق بالموضوع المشار إليه أعلاه فهي :
- L'Imagination creatrice dans le soufisme d Ibn Arabi, Paris 1958
- 4 - صدر هذا الكتاب عن المركز الثقافي العربي الدار البيضاء بيروت، 1996
- 5 - صدر هذا التأليف عن منشورات عكاظ المغرب 1988
- 6 - كما هو معلوم اختار ميشال شونكفيتش اسم علي عوض ميشال وصغوب له كتب كثيرة بالعربية في خصوص دراسة فكر ابن عربي وفلسفته الميتافيزيقية، وحسني أن أشير إلى كتاب له أقدم على ترجمته إلى العربية أحمد الطيب تحمة عنوان "لو لبة والنبوة عند الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي"، سلسلة حكمة دار القبة للثقافة مواكش المغرب (1999).
- 7 - ورد هذا القول في مقدمة أطروحته، مؤلفات ابن عربي، مغلها إلى العربية محمد طهيب دار الصابوني القاهرة، 1991
- 8 - ابن الجوزي "تجيب إبليس" دار الكتب العلمية بيروت 1368 هـ ص 164

جدلية الإتصال والانفصال قراءة في ديوان كتاب الماء ككتاب الجمر لمحمد الغزي

كوثر خليل

ها أنت ترجع مغرب الليل ترجع مثلاً في وجهك المشويح مستجع غلاب البحر، فأترق أصلاً
بمسلم ماء البحر ليلاً وجهك المسكون بالرغب القلب، وجهك المشويح لدخول طيور الماء المواقب
وهو، بينك المعنوح منه زور لعم البحر

كتاب الماء ككتاب الجمر ص 14-15

حول النص :

شعر محمد الغزي ليس له من الكلاسيكية إلا الأهاب فهو حريص على مقومات الشعر العمودي حرصاً يفصح الصدام مع المضمون، فكأنه يريد أن يطوع محتوى حاضراً فيه ما فيه من تناقضات العصر وحيويته وحركته إلى حامل كلاسيكي ليس له من الحركة سوى هبوب الرياح في البيداء وصوت سناك الفيل عند الوغى وقرقة الخمر بين جارية وسلطان ولهذا تتراءى خلف السبى الظاهرة بيارات معنوية ولغزية تظهر بنية المسكوت عنه في النص وكان للكلام جمرات توشح قضبان القصيدة العمودية

يقوم النص على حركة صدامية بين الشاعر والآخر فهو في وضعية تجانس مع العشق وعلته (الله) ولكنه في توتر دائم يقوم على الأفضلية مع الشعراء، وما طغيان الأبيات الفخرية إلا دليل على غربة تلوح في أفق الشاعر سواء كانت غربة نفسية وجودية تتطلبها الإبداع أو حضارية يسعى الشاعر إلى ردّها بالمحافظة على الموروث ولو قالباً باعتماد الهيكلية العمودية وتلك من مآزق التاريخ الحاضر.

تردد فكرة أفضلية الشاعر على غيره كذلك في فهم طبيعة المرأة وتقدير جمالها فهو صنو للإله من جهة الخلق وإذا كان الإله خالقاً للموجود فالشاعر حالق لما لا يوجد من غريب الاحتمالات وشديد الاحتقاء بالجمال، يستدعيه ذكرى أو خيالاً وذلك من قبيل نقص الإنسان يكسو عريه لغة فإذا المكشوف مستور وإذا المستور في أروع التجلي... تتنوع قنوات الحس وتتداخل فتؤدي من الإحساس بالذات المحايية إلى الذات المطلقة أفخضخ لسيرة الزمان ما لم

يكن موجوداً أبداً إنّه كون الشاعر يرفع من أراد خيالاً وينزل من أراد واقعاً فإذا الخيال يكذب الخير وإذا الخير يكذب الخيال وفي صدامهما العجب وهما من نفس الذات.

يقدم النص على جدليات متناسبة فهو بين اتصال وانفصال ومد وجزر وجمر وماء تتعايش فيه الأضداد في لغة ثانية تقابل العمودي بالمر والذكوري بالأنثوي، والمعنى للمعنى والذات الناقصة بالكاملة فلا تعرف متنبق الألم إلا وفيك من الأبيات علامة.

1- المستوى العمودي : الاتصال والانفصال

يحتلنا عنوان الديوان على علاقة صدامية "كتاب الماء ككتاب الجمر" فإذا جاز لنا اعتبار المبنى ماء فإن الحياة الظاهرة هي التي تتحكم في غلواء المعنى وهي التي تفعل فعل الزاد وتطغى جمر الرغبات والمعاني التي تجيش في صدر الشاعر، وإذا احتوى الديوان على حركة دائرية تمثلت في اعتماد النظام المغلق للهيكلية العمودية فقد اعتمد على حركة تطويرية مفتوحة جمعت بين القصيد الحر وشعرية النثر وهي ليست إلا محاولة للخروج من سيطرة قصيدة البحر وسجلاتها المحدودة إلى قصيدة النثر وما تجيزه من تحرير اللفظ والمعنى ولو كان بمقدار

الشعر العمودي : تتراءى قصيدة "السافي" كإبداع ما يكون البتيان، تنوّل بأقلّ اللفظ معتمدة قوة الاستحضار والتصور تستعيد البيت كالأزمة أحذب علينا أيها السافي وقتل هل في جوار الليل فضل شراب" (ص 84). وإذا كان منزلاً من الديوان فصل عنوانه "للموت" فهي دعوة ضاحجة

والتقويض حتى لا أثر ولكن ما هي مواضيع الفناء؟

- الذاكرة : "لريح شباهي ومسرجتي وزخرف بيتنا، للريح صوت أبي وثوب طفولتي وعرائس القصب النحيل" ص 59. تقني الذكريات في سيرة الزمان فيشب الطفل ويشيخ الكهل ويصير الشيخ إلى تراب ويصير كل ما ارتبط بالإنسان إلى تحول وفساد.

- التاريخ : "لريح أجراس الخيول" ص 59. هل هي ذاكرة الحضارة التي عاشت على الفتوحات زما ليس بالقصير وفجأة تجد نفسها والهاوية فلا تتمسك بسبب إلى السماء ولا تجد في الهاوية توازنها.

- الجسد : "لريح زخارف الحناء في أيدي النساء" ص 59. للفناء متعة الأجساد وجمالها، صورة الجسد وذاكرة حواسه وشهوة النساء التي أودعت في قلوب الرجال.

- السلطة : "لريح مقبرة الملوك" ص 59. سيأخذ الفناء السلطة التي يستعبد بها الإنسان فلا تكون إلا مقبرة لأهلها.

- الموت : "لريح" مشاعل العباد فوق ماذن الخمر السعيد للريح يزارح النجوم/ ومنازل القمر القديم" ص 59. حتى المقدس يفتن في عرف الشعر لتبقى قيمة وحيدة الموت والعدم فالمدان تحيل على الدين الإسلامي ومنازل القمر القديم تعيدنا إلى المدونة الإسلامية والقمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم (قرآن كريم). تقدم القصيدة لوحة قاتمة تلتهم كل شيء "لريح أسماكي وخيطي وارتجاف أصابعي" ص 59 ألا يدل ذلك على أوتئاد الشاعر ليحور المعنى وعجزه عن الصيد و"ارتجاف أصابعه" خوفا من العدم المائل أمامه؟

شعرية الفناء : يستمد نص "الأنثى" (ص 67- 69) شعريته من بلاغة النص القرآني ألم ترى أن... أدخل أمنا.. ألم تكن في الريح منتجعا فأوتئنا ومن لوسال الألفاظ والصور على بعضها وإن لم تكن بينها علاقة لإحداث الغريب من الأثر والعجيب من الانفعال فمن الألوان (الأزرق والأسود - لون الخمر - لون الطين - التالون) ومن سجع (القرط والوشاح والسرو والأرز - أواني الخمر) ومن الحالات (الريح والليل والربيع والهد والغربة والهوى والقدم - الانتجاع والإختلاج والابتهاج) ومن السواول (الخمر - البحر - الماء) ومن الكائنات (الأنثى (أنا) المتكلم الافتراضي (نحن) - المخاطب الشاعر (أنت) إنها فسيفساء

للحياة فيها من سوداوية التأمل والتألم الكثير بل إن فيها من الأسئلة الوجودية ما يخرج عن نطاق ابستميتنا العربية التي تقدم فيها الشريعة جوابا لكل الأسئلة ليرأى فيها الكائن الفرد محملا بإنسانيته حاملا أعباء فرديته سائلا الوجود عن غايته إذا كانت النهاية هي التراب وإذا "بالخمر تفشي ماكتمته سيرة الأعتاب" ص 90. وإذا بالساقى (الموت) يحل بالجماعة فتعتلى كل الصور حركة وتتعدد الأضداد في القصيدة (أهلي/ أغراب - بيوح/ يسر - يتحشدا - ضجة - حافلا/ ذهاب خراب - ضلال/ صواب - غواتها/ نهاتها - ضوأت/ غلام...) تتقلب مفاهيم الجزء والخطأ فغواتها دخلوا نعيم جناتها ونهاتها وقروا على الأبواب / فضلال ما ناتبه غير ضلالة وصواب ما يأتون غير صواب / أهلا بأخطائي الجميلة كلها/ وببهجتي في حضنها وعذابي" ص 85/ 86 يأتي الموت فترتقب الحياة رقة وهشاشة إنا لنضعف حين نسمع حولنا/ فرع الكؤوس وضجة الأصحاب" ص 84. وربما ارتجفت من تعاضل المتناقضات في داخل الكائن الواحد" انظر إلى قلبي يلعلم ثوبه/ وينام كالشماخ في الأعتاب/ قد حشيت بين جنونه وتعقلي/ أشقى أنا بضلاله وصوابي" ص 87/ 88. يمزج العمر بسرعة الورق ميسرعيد الشعر ذاكرة الوجود الأولى في غنائية الرومنطيقين" إنا اندلعا على الحياة فجأة/ مثل اندلاع الماء والأعشاب" ص 89. وفي غمرة طفولية الفرح بالحظة الحاضرة يجيء الموت فيتهاوى الكائن "لم استنم حفاوتي بقدموها / حتى بدأت وداعا لذهاب" ص 89 لكن الشعر يتعالى في ملكوته ليخلد اللحظة بناء لأبيدي" أملا بخمر خاويات كؤوسنا/ قبل امتلاء كؤوسنا بتراب" ص 88

وهنا تتضح جدلية الاتصال والانفصال من حيث تحميل الشاعر للقصيدة أعباء المعنى، فإذا ليهيكل طلل باك وإذا المضمون ينفخ فيه الروح فيرتفع شامخا يريد إحياء ما اندفن بين كتب الأولين امرئ القيس وأبي نواس وعمر الخيام وإذا الخمر عمر في لغة الجناس "أحب عطينا أيها الساقى وقل/ هل في جزار الخمر (العمر) فضل شراب (ثوان)" ص 89.

القصيد المحر : يتجرع المعنى أكثر فاكتر في قصيدة التفعيلة ونلاحظ تطورا في الحركة من الذاتي إلى الموضوعي ومن الخاص إلى العام.. إنها شهوة الفناء تلغخ القصيد ولكن أي فناء.. إنها لا تبقى ولا تنثر... ويتواصل الصغير بتركاز كلمة للريح سبع موات.. إبه توتيب فتني يقوم على جدل الهدم

تكرر فيها الفعل سبع مرات تكون المرأة العنصر الذي يقوم بإعادة الشاعر إلى زمنه القديم وأشياؤه الجميلة فهي تثير فيه بمكوناتها الحسية والإيحائية صوراً قديمة وهي الكائن الذي لا يكون الاعتراف لديه جوية لأنها الطبيعة والأم وملقبي كل العواطف- أعدي غابتي الكبرى (البلوغ) وهاتيك الجواميس التي هومت (الزمن) ص 17. في مستوى آخر من صراع الشاعر مع ذاكرته ووعيه يتحد بالمرأة ويقول الكلام على لسانها بل يصير هذه الأزواجية (ANDROGYNIE) من طرائق الفن المعروفة. فالشاعر مكون من جوهر الإنسان المتناقض فهو رجل وامرأة وهو أنس وتوحش وهو إقبال وأدبار ولذلك نجده في قصيدة العاشقة ينبري امرأة- من آخر الأرض جئت اليوم عاشقة/ حتى أضرت بشعري حانة الله- ص 33. ويختار لنفسه من الرجال الشعراء فقط لأن الشعر هو الذي يزيل الجسد (جسد المرأة) في كينونة الجمالية وخصوصيته الفردية ولا فهو يعدل الأشياء توزيعاً بين أفراد القطيع- من سيفتي بعدكم في حضرة هذا الجسد القادم شعراء- ص 40. لكن الرجل ينتفض في الذات القائلة ليعبر نفسه (أنا/ أنتي) فهو القنود وبقيّة الشعراء المتجانس وإن كانوا أكثر عدد- فهو لأكثر عدّة لأنه القائد إلى الماضي (حامي الموروث) والفائد إلى المستقبل (صانع العلم)- اتعنبروا يا عشاق ويا شعراء فهذا زمني/ إني أضمرت النار لكم قبل الناس/ وأوقدت سراجاً في خيمة هذا البدن- ص 35.

في قصيدة "رباعيات الفرح" يستوي الشاعر أنثى تنباهي بتبرج الطبيعة فيها "حين يداهنمي الفرح/ انضج قبل قطاف التين وجني العنب" ص 46 بل إنها تتطلب الطول- هذا جسدي لجوامع خليك يفتح- ص 47. وتؤكد على فضيلة الشاعر دون غيره- من ياي لأقاليم الأنثى إن نزحو- ص 48. ولكن الشاعر وهو رجل ينطق بلسان الشعر لا بلسان البشر- هذه أسماكي مينة وجوادي بين يديك قاتل/ فباي تشيد أبداً هذا الجنز/ وافتح/ فيسط يديه على جسدي المقروق/ ويقول سيحزن سبع ليال هذا الوجه الفرح/ أبصر في فرحي كفتني/ فابده أشيائي في البحر واننزع/ 51/50/49.

تتنازع الخطاب ثلاث ذوات : الرجل والمرأة والذات القائلة وإذا كان الشاعر قد استبطن المرأة فكرة أو قيمة فإن الشعر لا ينطق إلا بجوهر صاحبه إن كان رجلاً أو امرأة فيكون المدون يكون الجزر لعبة البحث عن المعنى.

- صراع الزمن : (الصولة والهزم)

عجبية فيها من مؤشرات التواصل وأدواته الكثير (الحواس - الخطاب - التداغي) ولكنها غريبة تؤدي إلى غربة تؤدي إلى غربة إن هو إلا وعد بانفتاح الذات على المد والقصيدة على بحر المعاني ولا أمان، تتكرر الجملة كاللازمة "أنزل أماناً ولكن هل أمان لمن كان" بينه المفتوح منذوراً لمد البحر- ص 69. والبيت هنا ليس من حجر بل من عجز وصدر.

تتمائل الأنثى في هذا النص بالأنيميا كقيمة متكاملة فهي المرأة وهي الحضارة وهي اللغة وهي القصيدة وهي الأرض وهي الخمر إنها الأصل والمنتهى وغاية الغايات وعلّة كل العلل- لا تسرج لوادي الله خليك فالتاريخ بلا دليل والشتاء على المسالك، ما الذي تبغي وهذا الله في جسدي- ص 68. هل يقدم الدين للشعر الجواب الكافي هذا النص نثر لكنه من الشعر إلى الشعر من الطبيعة إلى الماوراء ومن الحس إلى شهوة الفناء فإذا استقام الكيان رعباً وعندما انبثقت القصيدة يدعوها المد إلى المد وتحزرت من ذاتها وكلماتها وأنظمتها فلا يكون الانتجاع إلا على الريح- ألم تكن في الريح متنجساً ص 69. وهذا يذكرنا بيت المتنبي "على قلق كان الريح تحثي" فإذا الإنسان خلق من مخلوقات الطبيعة ملة في هواجس أو لهيباً وليس له من فضل إلا ملكوت الشعر يكسوه عراة الروح.

2) المستوى الأفقي : المد والجزر

يتصل المستوى الأفقي بالمعنى وإذا اتضح جدل الاتصال والانفصال من جهة تعدد أشكال الكتابة فإن المعنى يبين صراعات من نوع آخر إنه صراع الجنس (الذكوري والأنثوي)، صراع الزمن (الطفولة والهزم) وصراع الماهية (الإنسان والإله)...

- صراع الجنس :

تبدو العلاقة بين الشاعر والمرأة في منطلقها علاقة تطهير وتخليص الشاعر من شوائب الوعي والقلق الوجودي ففي قصيدة "اغسلي" ص 20 يتكرر الفعل ثمانية مرات ويستهدف التطهير ذاكرة الشاعر الذاتية والموضوعية لأنها مصدر عذابه "اغسلي ثوبي الذي غفزه الريح/ اغسلي موتي وإنشادي الذي سوف يجي" / ضبحت أجراسها الخيل ولم يأت إلى البيت أبي- ص 20- 21.

يتمثل موقف الشاعر من المرأة حسب حالته النفسية وكيفية إدراكه لماضيّه وحاضره ففي قصيدة "أعدي" وقد

في سلاسلها الروح منعقة" ص27. فهذه المعرفة الموروثة التي تحدد الإله في وسيلة من وسائل معرفته تشبه وتضرب على القلب حجاباً تفصله عن حقيقة الدات الإلهية. وإذا تجاوز الشاعر هذه المرحلة (الطفولة؛ طفولة الوعي) فإنه سيصطدم بعوائق المعرفة الحسية (ديكارت) وهذا موقف الشعراء الذين يسعى إلى تجاوزهم في ذاته "لقد سكن الوجه القديم عيونهم/ إذا ما هوى تهوى حواسهم الخمس" ص28. هل من سبيل إلى تجاوز "حواسنا الخمس" والخروج من هذا الجسد لتستقيم روحاً محضاً؟ يهتق الشاعر من الحس انعتاقاً ليس فيه إقصاء المناهقين الذين يطلبون الروح والجسد في حضيض الشهوات ولا الأغبياء الذين ينكرون ماهية الإنسان المزدوجة (روح وجسد) "فنادوا الذي أهوى وخلوا مكاب/ لتشتمة عيني ويصره شمي" ص44. تغدو الحواس في المعرفة الإلهية متداخلة فيلس العضو بطريق للمعرفة بل إن موضوع المعرفة يأخذ بالكيان في كليتته حتى يتحد به ومن الحس إلى الجسد إلى الإيواك ومن التوله إلى (الأنا + الإله) إلى القلب يتحد الشعر والعشق في الذات العارفة فلا يفضلهما من الحسوماً غير الرأه والغاف... إنها رقة الضيق الفاصل بين اللغة والجنون (تعال - تعال) يكاد ينقطع في لحظة التجلي وتصير المعرفة الشعرية بوابة الحقيقة والسرّ الذي يجعلنا إلى المطلق حيث يقود الشاعر شعراء الحس "كذب العشاق وما صدقوا/ وحدي أدركت وهم حَسَنُوا/ فبقية كاسي ما شربوا/ ورثيت ثيابي ما لبسوا" ص25. فالشاعر نسبح فرد يأبى التجانس مع الآخر سواء كان بمفهومه الاجتماعي والآخر الذي لا يبلغ شأوه وحول لذته وتطويعه للمعنى والمعنى ومن الموت كنهية والطول كهداية يشرع باب الحلم - العلامة الإنسانية الوحيدة والصلة الضرورية بين الحقيقة والواقع- لقد أنستني في التوله وحشتي/ ساجمع أشلائي وأوي إلى حلمي" ص45.

خلاصة :

تتعدد أوجه التصادم وعيا وشعورا وتنعكس على المعنى فيكون منها ما بين الجمر والماء... ندخان لمنيف يشرع أبواب الحلم متخذاً أوجاعنا الحصرية حافزاً أصليا يؤسس للهوية في عصر إنكار الهويات "فالوردة كانت في بلنسية تنمو (الأندلس)/ وكان الصدر يربو في بلاد القيروان/ كان بحر قد ترامى شاسعاً بينهما/ وترامت فلوأت وصحار تتعاوى في لياليها الذئاب" ص82.

يخترق الزمن القصيدة كجزام من الضوء القاتم ونجد فصلين في الديوان يذكران بهذه العلاقة الموتورة فهما كالفقطبان يشدان الشاعر حتى الانقسام إنيهما "للطفولة وللموت" وبينهما فصل وحيد عنوانه "الفرح" وكأنه دليل على أن الفرح لا ينتمي إلى عالم الزمن.

"للطفولة" فصل فيه من القصائد ما يحتوي على كل صفات الشعر الرومنطيقي، فالمواضيع الأساسية تدور حول المرأة والطبيعة والطفولة والأنا والذاكرة وهي مرتبة في غنائية تجعلها من قبيل الصور المتداخلة في ضمير الشاعر سواء في تحيين المشاهد القديمة أو استعادتها مع فاصل من الوعي الجريح. ويتوضح الصدام في مستويين الأول بين الطفولة والهزم في معناه البيولوجي وتحول الإنسان من القوة إلى الضعف والثاني في نظرة الشاعر دون غيره إلى طفولته فهو كائن نوستالجي (un être nostalgique) يرى فيها دوراً صاعداً ويرى في السيرة العادية للزمن خداعاً له لأن الزمن يسير دون أن يعا بنا فلا نفيق إلا وشعور العصر قد أظلمت مضى عن راحتني النهر والجمع الجميل/ فكيف إذن/ أشبه الجوز قاعلة/ وإنشادي الدليل" ص18. ويلعب فعل عيدي دوراً أساسياً في توضيح نظرة الشاعر إبان طفولته وشبابه والطفولة والشباب هما فرصة الحلم الوحيدة والحلم المشرعة لكل ما يبابه الهزم من انطلاق وتحدر وثورة على المسلمات واستشعار تلك القوى الخفية القادرة على البناء الكامل أو الهدم الكامل وربما عجز الهزم عن حالة فكرية أو نفسية أيضاً لا عن حالة جسدية يعينها فكل من يكون ضيف الإرادة راضياً مستسلماً لا يحلم بأنفاق جديدة واحتمالات جديدة فهو هرم قطعاً وإن كان له من العمر عشرون عاماً

في هذا الصراع الذي يكون فيه الزمن خصماً وحكماً يبقى الإنسان القيمة الوحيدة والقادر على استحضار الخصب حين الجذب والمؤسس للخلود عبر الفعل وعبر الكتابة لا صنادل في المجامر المتقدة/ افتح إذن مملكة الروح وقل/ يا أرض يا سهول يا خيل أمخلي/ فهذه كل الفصول في دمي محشدة" ص11 (الشتاء)

- صراع الماهية (الإنسان الإله)

تبتدئ المعرفة الإدراكية بالموروث ثم التخلص ثم الحلول وفي كل مرحلة مد وجزر "حين علمني الشيخ يا أبتى / أن أرى الله في اللوح والورقة أصبح القلب في صحوه غائباً/ وغدت

شعرية التفاصيل في "محكيات" الكاتبة المغربية مجيدة بن كيران

محمد البدوي*

كثيرة تتخلل بعضها مقاطع شعرية. وبعض النصوص الأخرى تنتمي إلى الشعر وهذا ليس غريباً فالكاتبة بدأت رحلتها في الكتابة لكثير من الشبان مع الشعر. وحين ننظر في أواخر الكتاب في نص: "غربة ... حذاء ... ووردة لطلسمين" (ص 91) نجد أنفسنا أمام نص شعري يتكوّن من عشرين سطرًا. ومن بين ما جاء فيه:

عبد بن يثيم ن

حتى النخاع

نحسها وردة حمراء

نظل عليهما من الطابق الثالث

في النهار وفي الليل

هما للغربة

وللتنين - (ص. 92)

وما يجعلنا ننسب هذه النصوص إلى القصّة القصيرة احتفالها بالسرد وتوفّر مقوماته في عديد النصوص، وتماهيها مع الرؤية المصاحبة باعتماد ضمير المتكلم المفرد بشكل يوهنا أننا أمام ضرب من السيرة الذاتية. ثم إنّ مجيدة بن كيران اختارت نعتاً لمجموعتها ورد في الغلاف الخارجي والداخلي تحت العنوان كضرب من التجنيس وهو "محكيات".

إنّ البحث عن الشعرية في هذه النصوص يمكن أن يكون

الحديث عن الشعرية في القصّة القصيرة قد يتطلب تحديدا لجملة من المصطلحات والمفاهيم لأن البحث عن خصائص جنس أدبي ومميزاته في متون جنس آخر قد لا يستقيم بطريقة مدروسة آنية.

لذا سنسعى في هذا العمل التطبيقي إلى الاعتماد عن الخلافات في ترجمة المصطلحات المتداولة لتبسيط نصّ ما عمّا يجعل هذا النصّ السردى وتسمّى بجماليّة فنّ خلال تجاوز اللغة وتلخيصها الأساسيّة التي هي الإبلاغ ليعبر عن أشياء أخرى مثقّلة بالإحياء لأنّ الشعر في الأساس -إضافة إلى مكوناته الإيقاعيّة- يسعى إلى الإحياء بالشياء أكثر من سعيه إلى قول الشيء ذاته. ومن شأن الإحياء الذي يتوفّر من خلال الحقل المعجميّة والسياقات التركيبية نحوه وبلاغة أن يجعل الحقل الدلالي للكلمة أو العبارة أوسع من الدلالة القاموسية.

إنّ اختيار "الشعرية في السرد" موضوعا للدورة السابعة لندوة القصّة القصيرة بقفصة يكتسب أهمية كبرى خصوصا بعد أن اتسع أفق هذه الندوة وأصبحت مغاربية ولهذا اخترنا أن ننطلق في عملنا من نصّ سرديّ مغربيّ حمل عنوان "أن تحلم كما الأسماك..." وهو لمجيدة بن كيران وصدر عن منشورات عكاظ بالرباط سنة 2001.

إنني لا أخفي حيرتي في اختيار هذا الكتاب مدونة للدراسة لأنّه قد لا ينتمي إلى جنس القصّة القصيرة بالمفهوم التقليدي للقصّة فالكاتب يتكوّن من نصوص

الزيتونة" و"باب طيطي" و"باب أحراش" ودخلت أسوار المدينة العتيقة. ص 71

"...الآن أحس بخطأ من يقول: إن النجوم في السماء تتشابه خطأ من يقول إن تازة مدينة ككل المدن لأنه لا أحد لامت يد نجوم السماء... لا أحد ارتقى إلى تازة العليا ليعرف أن ثمة مغارة..." (ص 72).

وقد لا تكتمل شعرية المدينة إلا بالاحتفال بالهامشي فيها لذا اكملت بن كيران معالم الصورة عن تازة بالحديث عن امرأة عرفها سكان المدينة في السبعينات والثمانينات على أساس أنها "حمقى" قبل أن تريحها سيارة مجنونة من نفسها ومن شغب الصبيان وترح المدينة وسكانها من صراخها وفضح لسانها وبصافها المتناثر في الشوارع والحافلات الرابطة بين تازة العليا وتازة السفلى فكان نص "رسالة اعتذار إلى شمسية أو إلى عيشة بطيطي" تقول فيه: لست أدري لماذا تصورتك في تلك اللحظة مثل عيشة بطيطي المرأة الأسطورية. أنت لا تعرفين عيشة بطيطي. أنا أعرفها سمعت عنها، عاشتها بالقرب من منزلنا. كانت تجعل من ركز ظهره خلف باب منزلنا الخارجي مذبذبا. قصيرة جارية الفممين. لا تتردى الثياب بل تلف أمطارا من الكتان الذي تأخذ بالقوة وبدون أن يشد من حوائث السرايات بعد أن ترمي وجه البائع بما لديها من دراهم حول جسدها النحيل المتسرخ والكريه تقول عنها الحكايات بأنها كانت ذات حسب ونسب كانت متزوجة ولها طفل... (ص 48، 49).

ومن مظاهر احتفال مجيدة بن كيران بالمكان وتفاصيله حرصها على تقييد بعض الجزئيات التي قد تبدو ثانوية لكنها تساهم في خلق فضاء قصصي له طرافته لأن جملة التفاصيل الصغيرة الأخرى يزداد في عمق ضياع الشخصية كما في نص "الإنكار ما قبل الأخير": أنا وحيدة وأمشق خلوتي، الآن أنتظر فجعة أو معجزة، مجيء ورواح، برد وشمس وغل. ودخان بين مفتوح شارع "ابن سيئاء" وشارع "مشليفن" ووسطهما طيف إنسان، أطرافه السفلى تجعل انكساره ما قبل الأخير. يشتري خبزا وحليباً ويتطعم إلى ساعة مدرسة المهندسين التي لا تشتغل. توقفت وأوقفت الزمن. لم ينتبه إليها أحد وإن كان في إمكان أبلد طالب في هذه المؤسسة أن يشغلها في أقل من خمس دقائق. طيف إنسان يصعد الأبراج وقبل ذلك يتفقد صندوق البريد. يأخذ فاتورة الهاتف ويدخل. (ص 63).

من عدة مداخل لكننا أثرنا أن نهتم بالتفاصيل الصغيرة لأننا أمام نصوص تحتفل بالتفاصيل بعيداً عن الأحداث الجسام التي قد يقوم عليها نص سردي، وهي نصوص تحتفل باليومي وبفعل الكتابة أساساً

ورأينا أن نقسم التفاصيل إلى ثلاثة أبواب، يتصل بعضها بالمكان والبعض الآخر بالتداخل اللغوي، وأخيراً بالتفاصيل اليومية.

1. شعرية المكان،

للمكان في الكتابة السردية منزلة خاصة وسحر كبير خصوصاً إذا تجاوز الوظيفة الرئيسية باعتباره فضاء تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات. وقد يقترن المكان بشعرية ما إذا استند إلى مرجعية معينة في ذهن المتقبل.

وفي المحكيات التي نحن بصدها احتفلت مجيدة بن كيران بالمكان سواء كان ناشعاً مشهوراً أو كان دون ذلك وقد يتعلق الأمر بفضاء مرجعي أو فضائي قصصي.

1.1 / المكان المرجعي: إنه الفضاء الموضوعي الذي نجده هوية دقيقة وحضوراً في الخارطة الجغرافية. وأغلب الفضاءات المذكورة مغربية باستثناء الأندلس التي ذكرت مرة واحدة: "كنت من مكان يسمونه المغرب لكن الشمس تشرق منه، وكنت من مكان يسمونه الأندلس" (ص 78).

وأبرز الفضاءات المذكورة هي مدينة تازة بأبوابها وأحيائها ومغارها المشهورة "قريباطو" وهي مدينة الكتابة ومهد صباحها

تقول في قصة "الله يمنح الأطفال": الله يوجد في كل مكان، الله يوجد في تازة وإذا ذهبت إلى الدار البيضاء ساجده هناك... إذا رجعت إلى تازة ساجده في تازة. (ص 8).

ونفس الفقرة تتكرر في الصفحة 14 في نفس القصة وهذا العزف على اسم المدينة "تازة" يلتقي مع الاحتفال بأبوابها وأحيائها.

تذكر مجيدة بن كيران في نص "صدى المغارة".

في خلجات صدري أراها

أراها في جريان دمعي

أراها كلما هبت الريح من "باب الجمعة" و"باب

1- 2/ الفضاءات القصصية :

ونعني بها بقية الفضاءات التي تدور فيها الأحداث من غير أن تكون لها مرجعية موضوعية وتمتاز في محكيات بن كيران بالغموض وعدم التركيز عليها أو الإحتفال بها باستثناء المطعم الأسباني في "رجل فقط" أو السيارة في "الدمع المالح" و"فرجة الموت" أو بيت العاطلة في "الله يمنح الأطفال" و"رسالة اعتذار إلى شمسية..." وتبدو الفضاءات باهتة قد لا تعني شيئا لذا لا تذكرها الكاتبة ولا تحتفل بها مثلما فعلت مع الفضاءات الموضوعية.

2. شرعية التداخل اللغوي :

مثل التداخل اللغوي عنصرا بارزا في محكيات مجيدة بن كيران وقد ورد في المتن السردية والمقاطع الحوارية وتحقق هذا التداخل في مستويين :

* الأول معجمي من خلال استعمال الكاتبة جملة من المفردات الأجمية وهي في أغلبها فرنسية لكنها ترد في الخطاب اليومي في الحياة المغربية ولعلنا الاستعمال قد كرسها وفرض استعمالها بشكل ما

* الثاني مستوى التراكيب ويورد هذا التداخل من خلال جملة من العبارات المأخوذة من اللهجة المغربية العامية حتى إن كانت عربية أحيانا في مفرداتها وبنائها لكن طريقة نطقها تميزها عن النطق الفصيح.

2- 1: التداخل مع الفرنسية :

1- 1- 2: نستعرض هذا التداخل مع اللغة الفرنسية من خلال نماذج ترد خاصة في نص "الله يمنح الأطفال" وقد وظفتها الكاتبة رغبة منها في أن تحتفل بلغة الأطفال وعالمهم البريء لذا نجدها تسعى إلى أن تكون وفيّة للمفردات التي يستعملونها حتى ولو كانت غير عربية.

* صلاح الدين يركض واقفا بين يدي وأنا البسه الصالوبات (ص 8)

* حذاؤك أبيض وحذاؤك أزرق وحذاؤك وردي، قميصك أبيض وسروالك أزرق والوردة التي تضعين فوق "الكوتشيغال" وردية. (ص 11)

* ماما، سألنا - لا ميتخاس - هذا الصباح من أين نأتي بالأطفال. (ص 12)

* ماما لم تسألني بماذا أجب - لا ميتخاس - (ص 13).

إن استعمال هذه المفردات الأجمية في لغة فصحة بما في ذلك لغة الحوار بين الشخصيات مثل بعفوية الصغار ويرغبة الكاتبة في استعادة أجواء الطفولة والاحتفال بها من خلال تفاصيلها والمنطوق الموحى بها.

2- 1- 2: في النموذج الثاني ترد المفردات في نص "فتات الروح.. فتات البسكوي" وتبدو أغلب الأحداث مقصبة:

* البعض يشده التلفاز

آخر يلتم كتابا... دفترا. لست أدري

واحد آخر يشغل نفسه برؤية شاردة

الطاولات متسخة ومبعثرة

عليها بقايا فتات البسكوي وعلب "كازا" الفارغة

للشفاة ترتشف "الإكسبريس" من كأس واحدة (ص 54).

والأكبر أن هذه المفردات على عجمتها تتناغم وفضاء المصنف والأجزاء الزمن والارتقاء التي تفوح من النص.

* قلبي به مرارة سوداء

تشبه قهوة يأتيني بها النادل الآن

تنكسر الدمعة من جديد

مرارة في حنجرتي... (ص 55)

ويأتي استعمال عبارة "كازا" وظيفة لأنها تعني لدى مختلف الطبقات أرخص أنواع التبغ المغربي وهي ما يعادل التبغ التونسي "البوستة" أو (الحلوزي) في الاستعمال الشعبي.

2- 2: التداخل مع اللهجة العامية (المغربية):

قد لا يكون غريبا أن تحضر اللهجة المغربية في جملة من النصوص لكاتبة مغربية لكن هذا الحضور يكسر الإيقاع المألوف للنطق العربي الفصيح. ويوحى بجملة من التفاصيل والمناخات الحميمة. وحتى إن وافقت بعض العبارات البناء اللغوي للعربية الفصحى فإن مجيدة بن كيران توردها كما تنطق في الحياة اليومية

* في نص "رجل فقط" نقرا: على فيلانة شاب يغني

الأسماك. من تفاصيل الحياة اليومية ما أضفى على نصوصها شعرية تشد إليها القارئ بعيداً عن مكونات البناء السردي المعروفة. وإيراد هذه التفاصيل لم يكن مجاناً بل جاء في سياق ما سعت إليه الكاتبة من تقديم محكمات تجمع بين السرد والشعر

ومن عناصر الحياة اليومية يمكن أن نقف عند محطتين أساسيتين هما الطفولة والعائلة

3- الطفولة : للطفولة حضور جليل في محكمات مجيدة بن كيران يتمثل بصفة أساسية في النص الأول "الله يمنح الأطفال" وفي بقية النصوص بصفة عارضة كقصّة جتون عائشة بطبطب بسبب الرصاصة التي أصابت طفلها وأماتته. أما حنين الساردة إلى الأم فغيه حنين كبير إلى الطفولة

ومن تفاصيل الطفولة المثقلة بالشعرية ما ذكرناه في قسم التداخل اللغوي عبر مصطلحات الأطفال "الصالوبات"، "لمينجاس"، الكه تشيغال. ومن التفاصيل الأخرى الجملة تصليح ككثافة التمثيل الأطفال لصورة الشيطان ونسبة كل الاحتمال السلبية التي قد يقوم بها الطفل إلى وسوسات الشيطان.

* الشيطان ينسني كل الآيات القرآنية التي حفظتها في الروض وأيضاً هو الذي يسقط من يدي الأكل لذلك لا يجب أن التقط الأكل الذي يسقط من يدي لأن الشيطان لمسه

الشيطان أيضاً يحرضني يقول لي : لعس الأوساخ. نط من الأدراج.. نط من المرتفعات ثم إياك وإياك أن تفسل أسنانك بالمعجون والغرشة قبل أن ننام. (ص 15)

ومن التفاصيل الأخرى نقل عفوية الصغار في تعاملهم مع الألوان : حذاؤك أبيض وحذاؤك أزرق وحذاؤك وردي قميصك أبيض وسروالك أزرق والوردة التي تضعين فوق الكوتشيغال وريدي (ص 11).

ولا بد من التذكير بالتصدير الذي سبق النص الأول وهو لبورخيس إنني أكتب بجذبة الطفل الذي يلهو وجاء في الصفحة 64 ما يتصل بالأطفال: "إنني أحب بكل حماسة الأطفال وفرحهم وغفهم وبراءتهم ومطالبتي في مطالبهم"

3-2- العائلة : الحياة العائلية ما جس يومياً يعيشها

باسبانية ربيكة فيما جسد أنثوي يهتز لتلك التغمات وتبعه "تغشاق مغربي : صلاه وسلام على رسول الله ... من طاوله مجاورة (ص 20).

* "إن كلمة سيدتي" قد لا تعبّر عن حجم الحب والإعجاب والتقدير الذي تعبّر عنه عبارة "للا" في نص "رائحة النمر" : هل تعرفين ماذا قاتل النمر للنمره يا للاء؟ قال النمر للنمره لقد خذلني الصياد عندما استعار وانحكت وصادتي. (ص 79-78).

ومثلما كانت محببة بن كيران وهبة لحملة من الأغاني العالقة بالذاكرة في نص "مساءت" فاستعادت "حمل من دم أمي" أو "أحزن الموت على صدرك بدل الموت على دفاتر مسرحياتي" فهي لم تعطف الأغاني للمعربة حطها وولفت بعضها من خلال أغنية لعبد الهادي بلخياط:

أضع رأسي على كتفك الأيسر وتفتني : إليك الله أ الغريب. (ص 43).

إن هذا التداخل لا يزج قصيدة اللغة ولا الشعر في حرص المؤلف على احترام العربية بل يكفي إلى النص طابعا خاصا وشعرية مميزة تهدد المحكمات. وقد ظهر وفي مجيدة بن كيران عبر هذا الحرص على قصيدة اللغة من خلال محاصرة كل مظاهر التداخل مع العامية أو الفرنسية في مستوى المفردات أو التراكيب فجعلتها بين معققات (أفواس) وحتى حين حرصت على توثيق نطق إحدى الشخصيات لا سيما في "رسالة اعتذار إلى شمسية..." فهي لا تعتمد هذا النطق إلا مرة واحدة ثم تعود إلى اعتماد اللغة الفصحى في باقي النص

* إنها شمسية الخادمة. هي كانت تردد اسمها هكذا "سوميشة". (ص 8).

3. شعرية اليوم :

قد لا توحى الحياة اليومية بأية شعرية فنحن نحياها بشكل عادي ورتيب أحيانا لكن عين الفنان مختلفة خصوصا حين يلتقط من البيومي جملة من التفاصيل المألوفة ينسج منها شعرية نص يفتح بصائرنا على ما في حياتنا من حميمية وشغافية تتجاوز ما قد يتميز به الخارجي أو غير المألوف.

وفي محكمات مجيدة بن كيران "أن تحلم كما

إليك خلف زجاج المناقذة...أبسم. تبسمين بحنان. نتبادل التلويح بالقبلات من خلف الزجاج وعندما ينطلق القطار أجري وراء القاطرات... أجري وراء وجهك حتى تحجبك سكة الحديد عني... ما أقساك أيها اليتيم عندما تصيب اليتامى (ص34).

والتوقف عند هذه التفاصيل يترجم رغبة الكاتبة في استعادة اللحظة العاطفية والمتع بها وإشراك القارئ فيها.

إن ”محكيات“ مجيدة بن كيران مثقلة بالشعرية سواء ما جاء في جملة التفاصيل المذكورة أو في تداخل الأجناس الأدبية وما حوته اللغة من مجازات تغري بمزيد البحث في هذا المجال سواء في تصوص بن كيران هذه أو في كتابات أخرى مغربية أو مغاربية يتقاطع فيها الشعر مع مختلف أساليب الكتابة، للبحث في خصائص الكتابة السردية الحديثة علنا نظفر بمقومات مشتركة تؤسس لمعط حديد في الكتابة أو حنس أدبي جديد قد يتبلور مع الأيام ومع تراكم التجارب والنصوص.

المراء أو يشتاق إليها. وفي هذه المحكيات حضور مكثف للعائلة وبصفة خاصة للأم وليس غريبا أن يكون إهداء الكاتب للوالدين: ”إلى روح أبي... إلى روح الروح أمي.“ وليست هذه النصوص أو المحكيات دروسا في محبة الوالدين بل اهتمام بجملة من التفاصيل مثلما جاء في نص ”بعيدا... قريبا إلى أمي.“: يبكي اليتيم كلما فتحت اللعبة التي ترسلها أمي لي عبر الحافلة مرتين في الشهر. الخبز، القهوة، السكر، و...و...و.. يبكي حتى خيط اللعبة وأنا أفتح عقده بعد أن أقبلها. يبكي لأن يدي أمي الطاهرتين لمستاه (ص25).

وتسعى مجيدة إلى تصوير لحظات الوداع في محطة القطار. وحتى إذا كان المشهد تقليدا وعاديا كرسته السينما التقليدية فإنه يكتسب أهمية خاصة لأنه وداع للام: اشتقت إلى أن ترويني وبعد أوصلك إلى محطة القطار. وعندما تأخذين مكانا لك أوبعك. أقبلك ثم أقبل كفيك. تستشقين عني بعد أن تقبلين مني عني... أنظر

اجتفاء بالتجربة الفنية وبالرواق

احميدة الصولي

ونفذ أعماله بالزيت على الخشب والرسم المائي. وقد عرضت بعض أعماله في المعرض المشترك الذي أقيم بمناسبة افتتاح الرواق وعددها 22 لوحة في أحجام مختلفة.

في أعمال حسن الزردومي نلاحظ اهتماما كبيرا بالطبيعة التي تناولها في حالات مختلفة، وخاصة العلاقة التي تشد البحر إلى اليابسة باعتبارهما مكونين هامين من مكونات الطبيعة. وانعكاس ذلك الاهتمام في الطبيعة الضامة أيضا حيث نحس من خلال تشكيل وحدات المشهد، افتتانها وأناقة في تكوين عناصرها. وهو يوظف الألوان وفق النسق التعبيري الذي يرتثيه. وتشبه أعماله باطلاع محدود على التجارب الغربية في الرسم، حيث تتضمن بعض التأثيرات التي تصرف فيها بوعي ظاهر عند تكوين العمل الفني.

ولكن البحر احتكر الجانب الأكبر من جهوده، حيث رسمه في حالات عدة. وأكد على امتداده وما يحولها من نباتات وطحالب وسياخ وغيرها. كذلك أولى اهتماما بحركة المد والجزر في شطآنه، وما يحدث ذلك من حشرجات وتضاريس تبقى في شكل أسطر وأخاديد. ونقل لنا طريقة الصيد عبر الزوارق واستعمال الشباك التي لم تتغير تقريبا مع الزمن في مظهرها برغم ما أدخل عليها من تطورات. وتناول الزوارق الشراعية والدور الذي تقوم به كرياضة تتطور من زمن إلى آخر.

وقد أعطى الضوء ما يستحق عند توضيفه إياه إبان تجسيد فترات من النهار، وتحولاتها فيها، حيث تترك الزوارق، عند تنقلها، انفتاحات كبيرة لانعكاس

إن ولادة فضاء ثقافي يحمل معه من الدلالات ما يجعل أهل الثقافة يعتبرونه حدثا وبياركونه مهما كانت الأنشطة التي يتضمنها. وولادة رواق فني في حي لم يعرف مثيله من قبل إنما يشكل إحدى علامات اليقظة في زمن العولمة وهو ما يجعلنا نولي الأهمية الكبيرة، لما نعتقد في جدواه وما يقدمه من إضافة في مستوى تنمية الوعي وتهذيب الأحاسيس وهذأة النفس.

شهدت ضاحية العمران بالعاصمة يوم 12 جوان 2004 افتتاح رواق للفنون التشكيلية تحت اسم "رواق باب زويلة" لصاحبه الفنان نجمي الزردومي. ويمثل هذا الافتتاح حدثا لم تكن الضاحية عرفت من قبل، حيث يعتبر ذلك أول رواق من نوعه يفتتح في وجه العموم لمشاهدة الأعمال الفنية. وإذا كان ذلك حدثا فإن ما تم عرضه يعتبر مفاجأة للجميع. ذلك أن صاحب الرواق جاء من مجال الإعلامية التي قضى فيها جل عمره المهني ثم تغرغ أخيرا للرسم. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن والد نجمي الزردومي كان أيضا رساما، وهو يحتفظ بعدد هام من أعماله التي عرضت بالمناسبة. كلا الفنانين لم يجلسا على مقاعد الدرس في الفنون لكن نجمي يقر بأنه تلقى عن والده فن الرسم. ورائد الرواق يتبين شطرية الأعمال وقدرتها على ملامسة الحواس ومداية الروح الكامنة في الإنسان.

لا توجد وثيقة تؤكد أن حسن الزردومي قد عرض أعماله سابقا، برغم أنه عاصر الفنانين الرواد مثل يحيى التركي وعمر فرجات. فهو عصامي التكوين واتخذ الفن كهواية يسجل من خلاله علاقته وردود فعله تجاه المواقع والأحداث والانفعالات الجمالية.

وتعتبر تجربة نجمي الزردومي ، مؤسس "رواق باب زويلة" بالعمران، تجربة حسية انطباعية تعبيرية في الرسم. ولئن كانت موهبة وراثة عن والده الرسام حسن الزردومي فإنه اكتسب عناصر مختلفة بالنسبة إلى تجربة والده. فقد تكون إقامته للدراسة ببروكسال مناسبة اطلع فيها على التجارب الغربية من مختلف المدارس. ولكنه لم يفتن بالسريرية التي تطورت هناك بأشكال عدة.

وقد أفاد نجمي من مختلف التجارب المهنية التي لا شك أنه يتعامل معها بحس فني أساسا. فالبرمجة في مجال الإعلامية حقل تجارب وإبداعات عدة لمن يكون قد تحكم في لغة أولغات البرمجة، ونجمي اكتسب ذلك بالدراسة ثم بالخبرة، حيث عمل بالمركز الوطني للإعلامية، وبقناة الأفق سنوات بثها بتونس، وقام بتدريس الإعلامية بمعهد Cerefi، وفي سنة 2000 تفرغ نهائيا للرسم، وأتبع ذلك بفتح "رواق باب زويلة" الذي دشنته بمعرض ثنائي ضم أعمال والده التي احتل بها إلى جانب عدد من أعماله هو. وقد عرض 38 لوحة من أحجام مختلفة منها الجداريات ومتوسطة الحجم والصغيرة أيضا.

عرض الرسام نجمي الزردومي أول مرة أعماله بمعرض جماعي نظمته اللجنة الثقافية بالمهدية سنة 1970 إلى جانب كل من الشبان والشابات: سعيدة بسباس وهدي صفر قندوري ونور الدين بن الحاج علي الإمام وسالم الرقروق وعبد السلام الكسراوي. وقد صرح إنداك بأنه "تعلم الرسم في المنزل وشارك في المعرض لأول مرة" ويؤكد نجمي أنه فنان عصامي التكوين ويحمل من الأفكار والرؤى الكثير، ويسعى إلى تحويلها إلى أعمال فنية.

ولئن طغى الجانب النقلي في أعماله، إلا أن الجانب الإبداعي حاضر بقوة أيضا ويؤشر لأعمال هامة مستقبلا ولئن كانت بعض اللوحات تجسد ذكريات ومواقف محددة لكنها تنطوي، من حيث التقنيات ومزج الألوان وتشكيل حالات المشهد على نقاط ضوء مبدعة، تغفلت عن سياق تجسيد الموقف أو الذكري.

الذي يتفحص أعمال نجمي الزردومي يصل دون عناء كبير إلى أن هذا الفنان موزع بين الخيال

الضوء على المعر الذي تعبر منه. وفي متابعته لتغيرات الضوء، يرصد حمرة غروب الشمس وانعكاسها على الكائنات والمرتفعات والمباني، وكذلك على الأرض المنبسطة أو على صفحة الماء.

ورسم حسن الزردومي مواقع عديدة من مدينة تونس حيث كان يقيم ويعمل ويرسم حتى تقاعده من مكتب الضبط بوزارة التربية. علما بأنه اشتغل فيما عا ما بمعهد أريانة، وقام بتدريس التصوير الخطي الصناعي لمدة سنة بالمتولي وذلك سنة 1956 وقد رسم بعض المواقع الصخرية في الأودية والجبال، ناقلا الأشكال التي تكونها التصدمات الناتجة عن حركة الأرض والزلازل، وكذلك الشقوق التي تنفتح في الجبال والمرتفعات الصخرية. كما رسم الحيوانات وطرق رعيها في الصحراء القاحلة خاصة، إلى جانب الأشجار والنباتات البسيطة وذات القباب الخ.

واهتم حسن الزردومي بشكل خاص، بالمعارة في أيامه برغم بساطة أشكالها، حيث تلاحظ تنسيقا رائعا للنباتات وخصائصها. أنه يلتقط من المظهر أطرفه، يرسم لنا عبر إحساسه وشائج العلاقة التي تشده إلى تلك المواقع والمباني وغيرها. أما عناصر التشكيل المعماري فكانت متمثلة خاصة في خصائص العمارة الإسلامية، مع اهتمام ببعض المواقع الأثرية الرومانية. فقد أولى المساجد كبير عناية عند رسم الصوامع والقباب والأعمدة والمقرنصات والشرفات المسيجة باللوح أو الحديد الذي ينفذ منها للبصر.

ولم يهمل حسن الزردومي الحياة اليومية مركزا على الوسائل التي تستخدم لتسهيل معايشتها، كالعربات المجرورة بالحيوانات، وسلوكيات سائقها، والملبوسات السائدة في عصره. كما يمكننا من خلال أعماله تسجيل نوعية الآلات الموسيقية وكيفية مسكها ولعب بها، وأيضا نلاحظ ألوانا من الرقص التعبيري الفردي والجماعي.

وفي أعمال حسن الزردومي يمكننا تسجيل مظاهر عديدة من عصره، وبالتالي يمكن اعتبار تلك الأعمال وثائق هامة تعكس الكثير مما يتحرك في محيطه المعيش.

والتشخيصي والتعبيري في لوحة واحدة مثلاً.

بعض لوحاته مغرقة في التشخيص، ذلك أنه يتناول الموضوع الذي يشغله بحميمية، ودون اعتبار علاقته بالآخرين. لكن الذي يهمنا من العمل الفني قبل موضوعه، صيغة تناول والتقنيات وطريقة توزيع الألوان ومدى نجاحه في ذلك. وهناستطيع أن نقول بدون كثير من المغامرة أن نجمي يمتلك كثيراً من العناصر المؤهلة لإياه للكونونة فناناً.

ضم المعرض جداريات كبيرة، تمثل في تقديرنا مجالاً ملائماً لريشته كي تجسد من العناصر ما يجعل موضوعه مكتملاً، وأفقها الجمالي جذاباً، حيث يختار ألوانه بعناية. وهو مع ذلك يتناول أدق العناصر ويجعل حضورها شرطاً لا بد منه لاكتمال اللوحة. كما ضم أعمالاً عادية الحجم ولكنها مختلفة من حيث عناصرها التقنية وأبعادها الجمالية.

عديد المظاهر التي حافظ عليها نجمي الزردومي منها الاجتماعية ومنها التقليدية ومنها ما يتصل بالمواقع الحضرية والبدوية وغيرها. وفي أعماله كثيراً ما تلقى بالقدس وما يحمله من قيم حضارية، مؤكداً على روحه المتصل بروح مجتمعه، ونمو حركة الحياة فيه.

ولا يزال المعرض مفتوحاً للعموم مما يجعل منه قبلة لمحبي الرسم سواء في منطقة العمران أو في سواها من العاصمة أو من غيرها.

وتجسيد الأفكار ومصارعة المادة اللونية لخلق سياق يربط الحالات والأفكار والرؤى الإبداعية. فلئن كان وراء كل لوحة حكاية أو لنقل دراما مختصرة، فإن فيها أيضاً فسحة للنظر الفلسفي العميق، ومجالاً للبصري ينتقل بين أرجائها وعناصرها والخيوط التي تشد كل ذلك إلى البعد الجمالي.

وبديهي أن تتعدد تناولات الرسام ومواضيعه، باعتباره يعيش واقعاً متقلباً ومتعدد الحالات، ولكنه بما وهب من بصيرة نافذة ومن حس مرهف عميق يستطيع ملامسة شغاف الوعي، ويرسم في صفحات اللاوعي حالات ومواقع وأفكاراً تنتزل بمقدار على سطح القماش، ووفق حالات الالتقاء بما يدعوها إلى الحضور. وتبدو ذاكرة نجمي مشحونة حد الفيضان بالمواقع والذكريات والعناصر الحضارية لكنه أيضاً مجهز بالكليات التعبيرية تجعله يجسد عناصر ذات دلالات تصل المتلقي بجذور شخصيته. وهو إلى جانب كل ذلك يرسم بلغة حسية تنطق فيها المعرفة ويتجسد فيها الإحساس بأبعاد المشهد.

ومثلما يرسم الحالة الواحدة فإنه يمتلك زمام تقنياته لرسم الحالات المتعددة بنفس اللوحة، بحيث يكون المشهد فرصة أو ملتقى لتجمع عديد العناصر الدالة على سياق ما، في لحظة زمنية ما، عادة ما تكون ذات امتداد في الزمان خاصة. وهو يجمع بين تقنيات عديدة في نفس اللوحة أحياناً، فيجتمع التكعيمي

هديل الصمت أو صخب الوجدان؟

محمد الخبوي*

وفي كل فجر هب الأمانى * فتلقى الساء رهيب الوجدان
[...]

صراخ حياتي صراخ * وفي كل يوم يذوب الشعاع

ولكن الوجدان المتفتح بقهر الآخر، وقهر الذات في هديل الصمت. يصخب صخباً آخر مغايراً للمسالك، إنه صخب السحت عن مضاعف آخر أرحب، هو الفضاء الصوفي الذي كان مدار أغلب القصائد في باب "تأملات في الوجود أو تجليات" ويزيف في هذا الباب أن سامية عمار (بوعتور) كتبت كل قصائده في الشعر الحر على خلاف الأبواب الثلاثة الأخرى "العالم ورجع الصدى" و"وجدانيات" و"مرثيات أو ترانيم للغياب". وهي أبواب امتزجت فيها القصائد العمودية بالقصائد الحرة. وكان تحزبها من قيود البيت، وقسر العمود الشعري، وجه شكلي لسعيها إلى التحرر من قيود المكان القاهر الموحش، إلى عالم العزل القائم فوق الغمام. والذي يؤكد هذا التوجه الشعري أيضاً عناوين قصائد هذا الباب من قبيل "إلى مراعي العشق"، "إسراء"، و"سروب" فمن ذلك ما تقوله في قصيدة لها عنوانها "إلى مراعي العشق".

نهر من العشق أنهرى

فتطهرت فيه البشر

وتحللت فيه النفوس وطاب للروح المقامر

فهم انتظارك في الحياة وما عسى يسدي الأثر

فتمزري من قيد جسمك وإسرحي فوق الغمام

فليس يخفى ما في هذه الأسطر الشعرية من نفس مفع

هذه مجموعة شعرية أخرى نسجتها الشاعرة سامية عمار (بوعتور) من خيوط وجدانها، وقدتها من رقيق أحاسيسها، وهي مسكونة بهواجس الوحدة تبحث عن قارب للنجاة في عالم مملوء ظلاماً وكآبة

يصخب الوجدان إذ يقيم في عالم القهر، يفجر بالقدس عروس العروبة، ورمز الخصوبة، ويفعل ببابل الرافدين، ويصرخ صوت سامية عمار (بوعتور) متجهاً مستنقلاً حائراً

وقدس ينلدي ويهتف باسمي

واسمر ثلاثي

أيا * ابن الوليد!

فكيف نلبي

وكيف نصلي - ونغسل جرحاً؟

وفيها الغريب يشهد صرحاً؟

بهذا التشديد المبالغ بالآلم، تستغيث للشاعرة، وتبحث في مطاوي أيام العرب عن الأفاذا الرموز، تتابعهم ليقبلوا دورة التاكويخ فتتكسب إلى الوراء وقد تعطل النفاذ إلى الأمام:

يا ابن الوليد اغشنا وقد عز الرجال.

ويشتد تشيد الوجدان صخبها عندما يستحيل شعر سامية عمار (بوعتور) في باب "الوجدانيات" من اللبثان شعراً أشبع بأحاسيس التفتح على العزيز الذي غاب، وبمشاعر الآلم لجراح نالت من الروح والجسد نصيباً وافراً.

ونظني الحذر خلف الضباب * ويكتصح الغير جل البقاع

* كلية الآداب، صفاقس.

موضعها غير مستقرة في بابها... وإننا لنلمس تكلف القافية أيضا في بعض قصائدها العمودية.

أما من ناحية التصوير، فقد وقفنا في العديد من قصائد "هديل الصمت"، على صور تستخدم فيها الشاعرة الأساطير مثل أساطير الفينيقي وتموز وعشتار وإيزيس وأورفيوس وقلقامش، كما تستلهم من التراث العربي والإنساني شخصيات تصوغ بها رموزها مثل نيرون، وفرعون، وغوتة، وابن الوليد ومحمد، وشهرزاد ومريم وفاطمة... من ذلك ما تقوله في قصيدة لها نزعة رومنتيقية عنوانها "سفنونية الربيع" أو "ربيع السفنونية"،

إيزيس أم عشتار أم كلثما * تتوجان بحر شك المنصور
[...]

يا أرض غوتة* والتأمل والروى* سحر الطبيعة باح بالتفكير
ولكن مقابل هذه النزعة إلى التصوير، نرى أن الشاعرة كثيرا ما تلجأ إلى الخطاب المباشر في بث أفكارها وأحاسيسها لا سيما في قصائدها العمودية التي يغلب عليها الميل إلى "صحفة" من قبل ما نحدده في قصيدة "فلسطين قاومي" (١٠٠)؛ نقول:

يا سلمي الأرض أين بالزكر؟* أين الحية؟ كيف تنطس الأثر؟
في القدس في نابلس بطش جائر* وفي* جنين* ظفاعة لا تغفر
إن مثل هذا الشعر لا يخلو من التزام بقضيتنا المركزية "فلسطين" ولكن هل قدر الشعر الملتزم أن يصاغ بخطاب السياسة أو غيره من الخطابات؟ ألا يمكن أن يكون الشعر ملتزما وأكثر شعورية مما يكتب؟

أما بعد:

فإن الشاعرة سامية عمار (بوعتور) قد خلطت قصائد من قلعة نفسها، بدت ذاتها فيها متوجعة متأمة حتى غدا طابع الكتابة سمة متواترة رتيبة في النصوص الشعرية ولكنها في الوقت نفسه كانت تسعى إلى تجديد صورها باعتماد الرموز الأسطورية والتراثية اعتمادا مكثفا كما كانت تسعى إلى الخروج من نطاق القالب العمودي إلى نطاق الشعر الحر الذي تراه أكثر شعورية من القصيدة العمودية.. وحسبها هذا النزوع إلى التطور سمة لشعرها خليفة بحفزها على تجاوز بعض مظاهر النظرية في الصور وإغذاء البنى الإيقاعية وتتنوعها.

بالتجليات الصوفية تغمر فيها الذات الشاعرة في الكمم هروباً من سلطة الحدود في أرض الجسد والبلاء.

هكذا صاغت الشاعرة قصائدها في "هديل الصمت" هديلا يروشح بكتابة قاتمة سعت أحيانا إلى التخلص منها بالتحليق في عالم صوفي صاف غير عكر وسعته مملكة الشعر بيت الشاعرة الأرحب ومراحها:

أسكن اللفظ لافلاقي الوجود* فريتي - وملجئي - ومرلي
أدنس الجرح طارفا في حمام* كرمبراه ركبت جنجلي
ولكن كيف صيغ الوجدان في هذا البيت من الشعر؟
كتبت سامية عمار (بوعتور) مجموعتها هذه بطريقتين:
طريقة الشعر العمودي
طريقة الشعر الحر

وهذا ما يعد تنوعا في الإيقاع الشعري وتطويرا لمجموعتها الأولى "عراس الوجدان" التي انصهرت فيها على كتابة الشعر العمودي. وقد كانت في البداية الشعريين ملتزمة بالوزن، حريصة على "ذكر" بحور الفطائل في مطلع كل قصيدة في "هديل الصمت".

ولكن كانت الشاعرة ملتزمة كل الالتزام بمقتضيات الوزن، فإن استعمالها المكثف لبعض البحور لا سيما (الكامل) أضفى على عديد القصائد ضربا من الرتبة الإيقاعية، وإن سعت أحيانا إلى استعمال بحور أخرى مثل (المقارب) فغلبت النزعة الوجدانية على شعرها قد تسوغ استخدام بحور أخرى أنسب مثل (المتردك)، و(الزلزل) الذي لم تستخدمه إلا لعماء.

ثم إن الحرص على القافية المتجاسة بطريقة التتالي أو ب ب ب ب ج ج قد أوقعها أحيانا في ضرب من التكلف، وبحال أن القصيدة الحرة التي صاغت الكثير من قصائدها على سمتها، تقتضي حرية أكثر في توزيع هذه القافية كما نجد ذلك في قصائد السياب أو أدونيس مثلا. من ذلك ما تنق عليه في المثال التالي من قصيدة "دعني" نقول:

فكأنني "يقس" في العرش استوت

قد جامعا التبشير الخير اهتلت

فالقافية في السطر الثاني "اهتلت" جاءت قلقة في

مكتبة الحياة الثقافية

تقديم ع.م.ج.

أما الباب الثاني فيذهب به إلى كتاب تراشي عربي وعنوانه (شعرية التخيل في "مناهج البغاء وسراج الأدياء لحازم القرطاجني" معتمداً تحقيق الأستاذ محمد الحبيب ابن الخوجة ويجد أن الاختلاف بين كتاب أرسطو وكتاب القرطاجني (راجع إلى مقاصد التأليف عند الرجلين وإلى اختصاص كل منهما بعلم واحد أو بطائفة من العلوم فأرسطو فيلسوف كتب في علم الطبيعة وفي علم ما بعد الطبيعة، وكتب في السياسة والأخلاق وكانت له صلة بالعلم ومعرفة بقواعده. وأما القرطاجني فهو شاعر وناقد للشعر والنحو وفلاحي وعروضي) كما يرى أن الفارق بين الاثنين كذلك هو أن القرطاجني ليس (من الذين بادروا إلى التأليف في صناعة الشعر عند العرب بحكم تأخره في الزمان وليس مؤسساً لنظرية في العملية الإبداعية كما كان أرسطو). لكنه يرى بأن (حياة حازم في القرن السابع للهجرة ستتيح له التعامل مع إرث نقدي وبلاغي وفلسفي وستمكنه من الإلمام بمعارف شتى، بعضها أصيل وبعضها الآخر دخيل) ومن هنا يجد بأن كتابه.. مناهج البغاء وسراج الأدياء.. هو (ثمرة التلاقح بين تلك المعارف، وستكون المتصورات الواردة فيه خاصة بالشعر والشعرية تعبيراً عن وجوه التفاعل بين انشائية أرسطو في كتاب الشعر وأصدائها المعنوية في كتابات الفلاسفة المسلمين وتفكير العلماء بالشعر في الثقافة العربية إلى بداية القرن السابع للهجرة ومواقف البلاغيين الذين راموا محاصرة الكلام الجميل بالحدود والتصنيفات).

وكما فعل مع الباب الأول نراه يعتمد تقسيم هذا الباب أيضاً إلى فصول ليبهرن على صحة وجهة نظريته.

في الباب الثالث يعود إلى الغرب الحديث حيث يعنون

"بحوث في الشعرية"

لأحمد الجوة

جديد الباحث والجامعي أحمد الجوة كتاب بعنوان "بحوث في الشعرية - مفاهيم واتجاهات" وكان قد أصدر قبل سنوات كتاباً مكرساً للشاعر الفلسطيني الراحل معين بسيسو وعنوانه (شعرية وقضية - دراسة في شعر معين بسيسو).

يقول في المقدمة : (يتدرج عملنا في إطار نظرية الأدب بوجه عام ويتصل وثيق الاتصال بمسألة الأجانب الأدبية تخصصياً. فهو مخصص لجنس من الأدب هذه الأجانب، ومن أشدها استقطاباً لعناية النقاد والدارسين بالأدب فالشعر والمسألة الشعرية قد حظيا منذ أعقاب ضاربة في الزمان باهتمام الفلاسفة والبلاغيين والعروبيين). ويقول عن منهجه في الكتاب بأنه (ليس منهجاً تطبيقياً قوامه تجليل عينة من مدونة شاعر واحد أو عدة شعراء يشتركون في الانتماء إلى حركة شعرية واحدة ويختلفون في تجربتهم الإبداعية وإنما هو منهج وثيق الصلة بالنقد المتصوري أساسه ضبط المتصورات النقدية وإقامة الشبكات المصطلحية) ووجهة النظر هذه مقتبسة عن توفيق الزبيدي في كتابه "جدلية المصطلح والنظرية النقدية"

يقع الكتاب في أربعة أبواب تجمع ما بين بحوث لغبيين لفترتين الأولى ليست معاصرة والأخرى معاصرة وكذا الأمر بالنسبة للعرب. وللتوضيح نذكر أن الباب الأول معنون به (انشائية المحاكاة في كتاب الشعر لأرسطو) وهو باب واف في قراءته لهذا الكتاب المرجع حيث ضم مجموعة من الفصول هي بمثابة تشريح له. وقد أخذ هذا الباب من الكتاب أكثر من 90 صفحة من القطع الكبير.

وقد جاء في 405 صفحة من القطع الكبير. وقد صدر ضمن منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفافس.

"سنديانة الشعراء" لادريس الملياني (المغرب)

بين فترة وأخرى تعود في هذا الركن من المجلة لتقديم عمل أدبي مغربي نرى فيه تميزاً عن السائد في الإصدارات حيث الكثرة التي لا تعني إلا الكثرة وبين يدي كتاب جديد متميز أيضاً للباحث والشاعر إدريس الملياني عنوانه "سنديانة الشعراء - قراءات وشهادات" يهديه إلى صديقه الناقد والباحث الجامعي د. نجيب العوفي (الذي له إياذ ساذغة نعد منها ولا نعددها). على حد قوله في هذا الإهداء - وربما يحار قارئ هذا الكتاب الجميل في وضعه ضمن جنس أدبي معين، وربما كان أقرب إلى النقد منه إلى أي جنس أدبي آخر، ولكنه ليس النقد الأكاديمي بتقسيماته الثابتة المعروفة، بل يضم قراءات طرية وطرية لأعمال شعراء مغاربة وعرب وأجانب.

والكتاب مؤلف على أربعة أقسام، وكل قسم إلى مجموعة فصول، وهي كالتالي : القسم الأول (سيرة الكتاب) وقصوده : استعادة الذاكرة الشعرية/ الدار البيضاء - عاصمة الألم - والقصيدة الأجل، أحمد المجاطي شاعر مجدد، وثائر في قصيدة جديدة / محمد علي الهواري والريادة الشعرية/ وحدها القصيدة تقول الحقيقة/ صلاح عبد الصبور في سماء أخرى/ من سليمان العيسى إلى عبد الوهاب البياتي : لانقول الوداع لشاعر إلا لنصافح آخر.

والقسم الثاني (سنديانة الشعراء) والذي استمد عنوان الكتاب من عنوانه وفصوله هي : أحمد بركات : يد تقرا الشعر/ أحمد الجوماري : حزن مسكون بالفرح/ أحمد صبري : حكم الشعر وهذات الشعراء وخاسر مرمي القصيدة/ محمد عنية المهري : رسالة في الصباغة والحب / سم هذا البناء رثاء/ وفاء العمراني : وفاء القصيدة/ أحمد محمد حافظ : صلة الرحم بالشعر/ محمد الصالح : ماء الحكمة والشعر.

والقسم الثالث معنون بـ (وساطة الشاعر) وقصوده هي : أنقذونا أيها الفكر / أنا مع الانترنت وما الحب إلا "الغيبوس" الأول/ ما هكذا يا سعد تورد الأبل/ الشترية Proeme/ عتبات نصية/ الشاعر بقلمه : عتبات العتبات النصية / أوراق التين.

هذا الباب بـ (انشائية العدول في أعمال جان كوهين) ويورد السبب الذي دفعه إلى هذا بقوله : (لأننا نرؤم أن تتابع صيرورة التفكير الانشائي في طور بدأت فيه. ثورة اللسانيات "توجيه الدراسة النظرية للأدب وجهة محايطة. وراعت "نظرية الأدب" علمنة المباحث الانشائية. فلم تعد مهتمة أصلاً بما هو خارج على النص وبنيتها اللسانية بضروب مكوناتها).

ولا قاصدة إلى الإبانة عن حياة المؤلف وأطوارها، أو عن خصائص البيئة التي تبلور فيها أدبه).

أما الباب الرابع والأخير فهو مخصص للجهود النقدية للباحث والجامعي السوري د. كمال أبو ديب وعنوان الباب (شعرية كمال أبو ديب ومراجعتها الغربية والعربية) ويذكر المؤلف بأن تفكير كمال أبو ديب في الشعرية (صورة للبنوية العربية وتعبير عن وجوه من التفاعل بين الأصل وفرعه، وبين المركز والهامش) ويذكر أيضاً : (ونحن نرؤم في هذا الباب وإجمالاً تحديد مسالك البهجة التي تضعها المصطلحات الانشائية عندما تنتقل من فض، عوى يكون له سبق التأسيس لها، إلى بيئة نقدية عريضة مدعج على كل وأهد اجنبي تسعى إلى تمثل ما يحمله إليها من أفكار جديدة، وتحاول صياغتها وفق ما تملح عليها احتياجاتها العلمية ورغباتها في تجديد، التفكير في المسألة الأدبية).

ومن بين مؤلفات د. أبو ديب أختار أحمد الجوة كتابه (في الشعرية) رغم أن له مؤلفات نقدية أخرى مثل "جدلية الخفاء والتجلي - دراسة بنوية في الشعر" و"الرؤى المعقنة - نحو منهج بنوي في دراسة الشعر الجاملي" و"كلامها قد صدرا قبل كتاب (في الشعرية)، ويذكر في هذا المجال : (أما اختياري كتاب "في الشعرية" دون غيره من أعمال أبي ديب فراجع لأسباب كثيرة من أبرزها أنه كتاب ذو صيغة نظيرية واضحة، وأن عنوانه في صميم المسألة التي غنينا بها في أطوار عملنا كافة، والكتاب فضلاً عن كل هذا من أحو ما أصدره المؤلف من بحوث تركز النظر على بنوية الشعر. فهو أشبه بالتلويح لمسيرة علمية تقصى خلالها أبو ديب حقيقة المنهج البنوي واستصغى منه الجوهر).

هذا الكتاب على غاية من الأهمية والجدي ويعد إضافة أساسية للمدونة النقدية التونسية التي تثريها بحوث من هذا النوع.

يقع الكتاب في 270 صفحة من القطع المتوسط - منشورات دار الثقافة - الدار البيضاء 2003

«حوارات في الرواية»

للدكتور نجم عبد الله كاظم (العراق)

أنجز د. نجم عبد الله كاظم رسالته للدكتوراه عن الرواية العراقية في إحدى الجامعات البريطانية في أواسط الثمانينات من القرن الماضي وهو الآن يدرس النقد الأدبي في إحدى جامعات سلطنة عمان. وكانت رسالته تتمحور حول تجربة أربعة رواة عراقيين هم جبرا إبراهيم جبرا - الذي يدرس أيضا كقلسطيني وبذا يدرس مرتين - وغائب طعمة فرمان وفؤاد التكرلي وعبد الرحمن مجيد الربيعي.

عندما كان يعدّ دراسته وبعد أن أتمّ قراءة أعمال الروائيين الأربعة موضوع رسالته سجل ملاحظات وحملها إلى الروائيين وطرحها عليهم كاستفسار. تنقل من أجلها بين بغداد وسكو حيث يقيم غائب طعمة فرمان - ولندن عندما كان يدرس في هذا المعرض في زيارة لها.

وقد ذكر أنه رتب الحوارات الأربعة وفقا لأقدمية كل حوار

وقد كانت أسئلته الموجهة إلى الروائيين المذكورين غائصة في العمق من رواياتهم وليست على ضفافها، فيها الاختلاف، وفيها التساؤل، وفيها أيضا الاستيضاح.

ولذا شكلت هذه الأجوبة إضاءات مهمة لأعمال الروائيين الذين درسهم. وبعد نشوء لرسالته مترجمة إلى العربية (حيث كتبها أصلا بالانكليزية) عاد إلى الأحاديث ونقلها من آلة التسجيل على الورق لينشرها أخيرا في كتاب عنوانه «حوارات في الرواية» أما عنوان رسالته فكان (الرواية العربية في العراق بين سنتي 1965 و1980 وتأثير الرواية الأمريكية عليها)

وفي تقديمه للكتاب ذكر أن هؤلاء الروائيين الأربعة هم أهم أعلام الرواية في العراق خلال الحقبة التي درس فيها تلك الرواية.

كما ذكر: (أعتقد أن أي حوار ثقافي أو فكري يكتب أهميته وقادته من مصدرين: الأول هو ذات الشخص الذي نحاوره عندما تكون لهذه الذات، تعني هذا الشخص،

أما القسم الرابع والأخير فعنوانه (عندنا نتكلم القصيدة لغة أخرى) وفصوله هي: عبد الصمد الكتفاوي: الشاعر السري/ الأستاذ محمد أبو طالب: ذلك الحضور القوي والبهجي/ شمس بو شكين تشرق من المغرب الذهبي الغروب/ يوجين يفتوشينكو: انهيار جبل الجليد/ وليم بليك: شجرة تعج بالملائكة.

تلقت النظر المقدمة الذاتية الصادقة في بوحها التي كتبها الشاعر مدخلا لكتابه والتي يرثي فيها (الشاعر) وتحت عنوان (موتك جميل أيها الشاعر) ويقول فيها بين ما قاله: (وبالتالي لا أحد يستطيع عزاء الشاعر إلا أن يقول له: موتك جميل أيها الشاعر: هذا إذا كان محفوظا - مثلي على سبيل الأسف - فوجد من يمتدح موته الجميل - هكذا. يخيل إلي الشاعر، حالا ومالا، كلما استمعت إلى كلمات مدح مريح وجريح: جميل موتك أيها الشاعر: وأصل طريقك القاتل نحو المذبح قربانا للشعر - وماريا يلكه بالذات هو القاتل عن الشاعر ربما في إحدى مراته الشهيرة - انهياره ولادته الأخيرة ومع ذلك، ما أجمل الموصفي (الشعر)

ويقول أيضا: (تحلو الحياة بالشعر - فلهذا لا يبرء الشعر كبوصلة مرشدة ومنازة هادئة في خريدة العالم والناس. الشعر إذن موت لذيق، كالنوم بعد الخلود إلى الراحة من عناء عمل صعب).

هذا الكتاب للشاعر المغربي انريس الملباني ذي التجربة الكبيرة انسانيا ونضاليا وابداعيا عرف فيها كل ما في الحياة من جور وقسوة وظلم وصولا إلى أمل بالفرح يقرأ بمتعة، خاصة وأن العنوان الثاني للشارح لما فيه يصفه بأنه «قراءات وشهادات» وهكذا كان، وهذا أحد أسرار انشادها إليه.

يقول: (وإذا كان لا مفر من مأسسة الحادثة الشعرية، أو خصوصية الشعرية الحديثة فهي لاتعدو نوعين: إما حادثة ضرورية، لاترى وجهها في المرأة، أو حادثة يصيرة بكل شيء. ولكن شاعر يثر شعورية، سواء حفرها في الأرض أم السماء، المهم أن تستقي منها الدلاء ماء الشعر والأهم من ذلك كله ألا يصبّق أي سقاء في البئر الذي يشرب منها الآخرون).

ربما بهذا القول الدقيق يتحوصل الكتاب وتتضح دلالة

فكان السؤال الذي وجهه لفرمان عنها: (وأنت تقرأ خمسة أصوات هل تجد نفسك مقتنعة بها كعمل روائي متكامل؟ وبماذا ترد على من يقول أنها مجموعة قصص لمجموعة شخصيات، إن سمعت من يقول ذلك؟).

هذا كتاب يقدم نموذجاً لما يجب أن تكون عليه كتب الحوارات لا بد أن تسبقها قراءة دقيقة لأعمال الكتاب الذين نحاورهم بعيداً عن السؤال المتردد باليد "قدم نفسك للقارئ؟" فتصاب بالاحباط وتضطر للاعتذار.

يقع الكتاب في 116 صفحة من القطع المتوسط - منشورات دار الشروق للنشر والتوزيع - عمان (الأردن) 2004.

"الغيش"

فتحي الجميل

صدرت للقاص فتحي الجميل مجموعة قصصية بعنوان "الغيش" وهي مأخوذة على الرغم من تواجده الذي مضى عليه عدة سنوات في الساحة الأدبية بما ينشره من قصص ومقالات وترانيم إضافة إلى اهتمامه باللغة (هو عضو عامل بجمعية المعجمية العربية بنوتس) وهو أيضاً عضو في (وحدة البحث الجامعية "المفردة العربية بين المعجم والقاموس" بكلية الآداب - منوبة).

لقد تأتى كثيراً حتى أقدم على نشر مجموعته القصصية هذه التي تعد من بين الأعمال الناضجة التي صدرت في السنوات الأخيرة، فيها احترام وإنقاذ للغة التي يكتب بها (العربية) وهو ما لم يتوفر لعدد كبير من متعاطي الأدب الشبان المتعجلين أو الواهمين بأدوار أكبر من حجمهم - وهذه إحدى مصائب الأدب الذي يكتبه بعض الشبان في البلدان العربية..

تضم مجموعة فتحي الجميل هذه (8) قصص ومسرحية واحدة، والقصص هي: الغيش (التي أطلق اسمها على المجموعة كاملة)، الطريق، المرأة، الذئابة، البغلة، فوق السور، خرافة، الجوار.

أما المسرحية فتحمل عنوان (الغفران).

هذه مجموعة طيبة لقاص شاب متأن، ونتمنى من الذين يتعاملون مع الأدب التونسي الجديد أن يهتموا بها، قراءة

مكانتها وتفردا ودورها في ميادين فكرية أو حضارية أو ثقافية يعينها، أو في حياتنا أو مجتمعنا. المصدر الثاني الذي يكتبس الحوار أهميته وفائدته منه هو ما يتناوله محاوره من موضوعات وأفكار وقضايا. وهكذا أتت أهمية الحوارات التي نقدمها للقارئ من هذين المصدرين).

ويصل إلى القول: (وهكذا تبدو مكانة هؤلاء الروائيين واضحة لتكتسب أي حوارات معهم أهمية وفائدة. بتعبير آخر تنفرد أهمية الحوارات مع هؤلاء المبدعين وفائدتها من مكانة الذات التي نحاورها أولاً، ومما تتناولها الحوارات من موضوعات وأفكار وقضايا، خاصة في توزيعها على المحاور الآتية: التجارب الخاصة والقضايا الفنية المختلفة للرواية من لغة ورمز وترميز وحوار وفكر وخيال وشخصيات والتأثير والتأثر وخاصة فيما يتعلق بالأدباء الأربعة أنفسهم).

يستطيع أن يقول قارئ هذا الكتاب بأن الحوارات التي وردت فيه هي حوارات بكل معنى الكلمة إذ أن الشائع في الصحافة الأدبية العربية يمكن أن نسميها (استجوابات) أكثر منها (حوارات) فالسائل أعد أسئلة والموجه له يرد عليها فتظهر كما أملاها. أي أن (الحوارات) الأخت، والرد والاتفاق والاختلاف، بل والمواجهة بالأحكام كلها غائبة عنها لذا تشيع أسئلة مثل (هل لك أن تقدم نفسك للقراء؟) وهو سؤال فظيع، يؤكد أن السائل لا يعرف من الأديب الذي يريد إجراء حوار معه إلا اسمه، حتى تقديمه هو عاجز عنه لذا يلقي بالمهمة عليه.

وتلي هذا السؤال مجموعة أسئلة كلها مسبقة بـ (ما هو رأيك بـ.....) مثلاً.

إن أسئلة د. نجم عبد الله كاظم تأخذ منحى خلافياً - حواراً مع الأستاذ جبرا مثلاً - مثل سؤاله له: (أجد أن اهتمامك بالجنس - مع كونه من حيث الكثرة في حدود المعقول والطبيعي - يصل حد التكلف أحياناً، وبشكل يفقد في كثير من الأحيان. عنصر الصدق الفني أو الأصالة المرتبطة بأصالة وصدق العمل نفسه، ما رأيك بذلك؟).

وهذا مجرد عينة من نوعية الأسئلة وطبيعتها. نضيف مثلاً آخر عن الانطباع الذي تركته قراءة د. نجم لرواية "خمس أصوات" لرائد الرواية العراقية الحديثة وأول من كتبها بشكلها الفني الراقي المرحوم غائب طعمة فرمان

ويهديها إلى النائب البريطاني المعروف بمساندته نداء للقضايا العربية جود جالوي والذي ناله ما ناله من وراء هذا التأييد دون أن يابه بل زداد إصرارا. وقد جاء في القصيدة :

(يعيش التراب على أرضنا دون ماء
وتنمو الورود
ويأتي الربيع على حين غرة
ودون قتال يهز الشتاء
ولكننا لا نعيش
دون الكرامة والكبرياء
سيمضي زمان الفجيرة
ويندمل الجرح، جرح الهزيمة
ويصحو نشيد الإياء
وتهتف ملء الحناجر
سلاما على كل من قاتلوا
وفلوا لهذي البلاد من الأوفياء
سلاما على الواقفين أباة
سلاما على الشهداء
سلاما على حموريي والمنتبى
سلاما على أمة الأنبياء
سلاما على أم قصر
سلاما على كربلاء
سلاما على كل من أئندوا
نموت على أرضنا واقفين
ولا ن يمر
من دمن الغرباء)

هذا ديوان لشاعر مغموم ومحموم مما يجري عربيا كتبه بحرقه واحترق. وليس من موقع المتفجع غير الآبه.

يقع الديوان في 90 صفحة من القطع المتوسط - نشر على الحساب الخاص، سنة النشر 2003.

"ماريا"

لعمرو السعيدى

صدرت للقاص عمر السعيدى روايته الأولى "ماريا" وكان قبلها قد أصدر عددا من المجموعات القصصية للكبار والأطفال ومنها : (الصوت المفقود) - قصص - (العشي

وتعريفات وترويج).

تقع المجموعة في 142 صفحة من القطع المتوسط. وقد صدرت من منشورات دار السنابل (تونس) 2004.

"لا ماء بلا رافدين"

لهيد الكريم الخالقي

جديد الشاعر عبد الكريم الخالقي ديوان بعنوان "لا ماء بلا رافدين" ويأتي بعد ديوانيه : (قصائد للوطن والنار) و"مناهاش الروح" ومساهمات شعرية في مهرجانات عربية وأوروبية.

هذا الديوان كرّس منذ عنوانه لبلاد الرافدين حيث زارها الشاعر مع عدد من أصدقائه في بعض المهرجانات الأدبية التي كانت تعقد في بغداد وخاصة مهرجان المربد الشهير.

ونقرأ في الإهداء ما يوحي بالوفاء عملة هذه الأيام النادرة إذ ورد فيه قوله : (إلى الحضارة العسابة في عمق الزمان، زحف عليها هادم حضارات، بلا تاريخ، إلى حضارة منشأ الحروف الأول، دونت سجلاتها بالخط المسماري قرونا قبل الميلاد، إلى العراق العظيم، إلى شرفاء هذه الأمة التي "لوجهتم صبت على رأسها واقفة...").

هذا نص الإهداء. أما القصائد فهي كلها عن العراق، بلاد الرافدين، أي أن عنوان الديوان كان اسما على مسمى.

وفي ديوانه هذا يقدم لنا الشاعر الخالقي شهادة حبه الخالص لبلاد الرافدين وأهلها، ومعظم القصائد مهداة إلى أصدقائه من المبدعين التونسيين الذين ترافق معهم في زياراته لبغداد أمثال محمد الهاشمي بلوزة وسيميرة المهدي ومحمد الهادي الجزيري وآخرين إضافة إلى أدباء عراقيين التقاهم ببغداد.

هناك ما هو أهم في هذا الديوان من حيث دلالة العامة وهو تحول بلاد الرافدين ومدنها إلى رموز ينهل منها الشعراء، وقد كان الشاعر الخالقي سباقا في تأثير هذه الرموز مثل "الفلوجة" وبذا تتسع للشاعر العربي مساحة الرموز وأغلبها كارثية (في فلسطين والعراق خاصة) رغم بقاءه من أمل.

ومن بين قصائد الديوان قصيدة "هذا الكلام لك"

سنين من إذاعة المنستير "واحة المبدعين"، أو من خلال المقدمات التي يكتبها لمعظم أدباء الجهة.

عنوان مقدمة البدوي لديوان راضية تحت عنوان (الحب أعزك الله جنون أو لا يكون) وذلك لأن قصائد الديوان محورها الحب.

يقول البدوي : (إن قارئ هذه النصوص الشعرية لراضية الهلولي لا يستطيع إلا أن يحبها لأنها كتبت بعدد الحب فهي من عالم العشق انطلقت وفي فضائه تنفست وأبنتت وإلى أحضانها أوت).

كما يقول : (إن نصوص راضية الهلولي ومضات متتالية منمعة بما توفر فيها من بديع الكلام بعيدا عن كل غموض أو تعقيد ومؤهلة للانتشار في الزمان والمكان. إنها نصوص "مؤنلة" بحق تحمل براءة الشاعرة وشجاعتها في أن تقول علانيا ما يخامر نفس المرأة من رغبة في الاحتفال بالحياة في كل صامحتها. وهل في الحياة أحلى أو أغلى من الحب يعطيها أجمل معنى وأرق مغنى).

ويختتم بقوله : (وهل يكون الحب عاقلا؟ السنا إن نحن عقلناه قتلناه؟ فالحب أعزك الله جنون أو لا يكون).

هذا نموذج من قصائد الشاعرة من قصيدة (ليتني وليتك) :

(أه يا من أدمع عليك
ليتني أبرأ منك قليلا
وأحاول ولومرة واحدة
خيانتك
بنظرة
بابتسامه
بموعد لا أحضره
أه يا من أثورط فيك
ليتني أنزعك عني قليلا)

يقع الديوان في 96 صفحة من القطع المتوسط . نشر على الحساب الخاص . طبع بمطابع الشركة العالمية للطباعة . سوسة . الغلاف للفنان شعبان الجزيري سنة الطبع 2004.

بعين واحدة). قصص - (صبايا) - قصص - (سر المدينة المعلقة). قصص للأطفال. كما أصدر كتابا بعنوان "رؤية في القصة التونسية المعاصرة" ويضم مجموعة مقالات عن نماذج من الإصدارات في القصة التونسية.

إختار المؤلف من روايته هذه بعض الأسطر ليضعها على غلافها الأخير وربما جاء اختياره لها دون غيرها لأنها تمثل لغته الكتابية وفيها جاء قوله : (لم يستطيع أن يتخلص من خيالها. تهجم عليه حيناً بعد حين وتعلأ عليه وجوده بطيفها، فكانه يراها أو يتنفس رائحة جسدها أو يلامس جزءاً من بدننا. وكثيراً ما يغمره أريجها ويخترقها صوته. تطلُّ عليه وتختفي في لحظة ماء، لحظة تنبثق كبرق عبر ذاكرته. يحدث أحيانا أن يسمع همسها وزنين صوتهما وضججتها العالية أو عبارة تنفثت من بين شفيتها تدعو أو تحج أو تشكو).

جاءت الرواية في 158 صفحة من القطع المتوسط . نشر على الحساب الخاص . سنة النشر 2004.

"واشتعل في الفرح" لراضية الهلولي

عام 1984 أصدرت الشاعرة راضية الهلولي ديوانها البكر "طريق الحب"، وبعد عشرين سنة أصدرت ديوانها الثاني "واشتعل في الفرح" وهي فترة طويلة جداً لاسيما وأن الشاعرة تساهم في بعض الملتقيات والندوات بقصائدها.

تهدي الشاعرة ديوانها اهداء مزدوجاً إلى زوجها الشاعر الحبيب الهمامي بقولها : (إلى من سلمته مفاتيح عمري إلى حبيبي الحبيب) وإلى أبيها بقولها : (إلى الشجرة الوارفة في ثنانيا عمري يحتضنني ظلها أينما أسير إلى أبي).

مقدمة الديوان كتبها الناقد والجامعي محمد البدوي الراعي للآداب في المنستير والباحث عن منافذ لنصوصهم سواء من خلال برنامج الإذاعي المعروف الذي يقدم منذ

اشتراك

ترحب إدارة تحرير مجلة الحياة الثقافية بكل من يرغب في الاشتراك فيها وتدعوه أن يعتمد هذا النموذج وملأه بغاية الدقة والوضوح ثم إرساله إلى عنوان المجلة مع نسخة من وسيلة الدفع.

مع الشكر على حسن تعاونكم



اشتراك

الاسم واللقب :

العنوان :

الترقيم البريدي :

الشارع :

البلد :



عدد نسخ الاشتراك : (اشتراك سنوي لعشرة أعداد : 20,000د

عشرون دينارا تونسيا أو ما يعادلها)

يتم إرسال الاشتراك بواسطة حوالة بريدية أو صك بنكي بالحساب الجاري للمجلة
بالبريد رقم : 99-474 - اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية)

عنوان المجلة : اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية) 105 شارع الحرية - تونس 1002

الهاتف : 71890 646 - 71288 152 - الفاكس : 71792 639